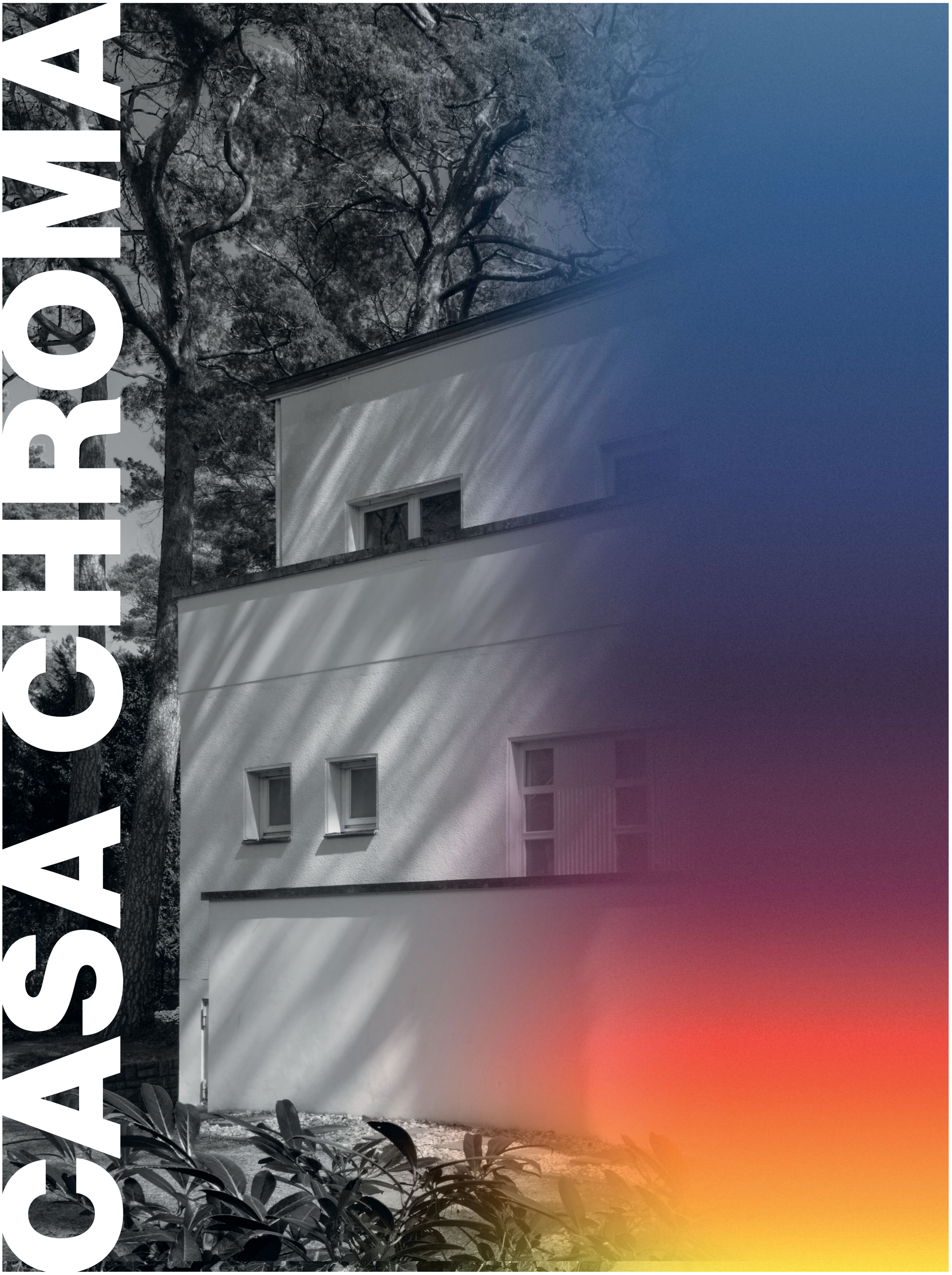
HEYNE AT NEUTRA



FELIX VON BÖHM - ESTER BRUZKUS - PETER GREENBERG - MAX DAX - SIGRID FALTIN - RALF HANSELLE
STEFAN HEYNE - TANJA MÜLLER - JÜRGEN NOGAI - LILIAN PFAFF - PETER RABITZ - HARRIET ROTH - ANNE WAAK



Engineering Dreams.

Pilot’s Watch Chronograph 41 Le Petit Prince, Ref. 3894
Der Geist, der den kleinen Prinzen über seinen Asteroiden hinausdenken lässt, inspiriert uns bei IWC Schaffhausen: Auch wir sind geprägt von Neugier, Mut und dem unermüdlichen Streben, neue Ufer zu entdecken. Dieser 41 mm große Chronograph aus weißer Zirkonoxidkeramik ist die erste Keramikuhr von IWC, die Antoine de Saint-Exupérys zeitloser Erzählung gewidmet ist. Das tiefblaue Zifferblatt mit Sonnenschliff erinnert an die unendliche Weite des Weltalls – geschaffen für all jene, die niemals aufhören, sich neue Horizonte zu erschließen. **IWC. Engineered.**

IWC Boutique Berlin · Kurfürstendamm 184

IWC
SCHAFFHAUSEN

DAS „MANIFEST DES TABULARISMUS“ IM SCHATTEN SPITZER VATERMÖRDERKRÄGEN UND IM LICHT DES ENDGÜLTIGEN GARAUS DER FOTOGRAFIE.

Ein Essay von Ralf Hanselle

Das Schlimmste sind jene Verbrechen, die man nie begangen hat. So muss es Guy Haines in dem Film-Noir-Klassiker „Strangers on a Train“ von Alfred Hitchcock ergangen sein. Der sympathische Tennisprofi wollte sich im Film eigentlich gewaltsam seiner längst von ihm getrennt lebenden Frau Miriam entledigen, um anschließend die hübsche Anne Morton, Tochter eines US-Senators, zu ehelichen. Doch es kommt nicht dazu. Ein anderer nämlich ist dem verzweifelten Ehemann vorausgeeilt und hat Haines' manipulative und angeblich untreue Gattin in einem Vergnügungspark nahe New York ermordet.

Der unverhofft zum Witwer gewordene Haines könnte also zufrieden sein – soweit zufrieden Zufriedenheit überhaupt eine Kategorie in Anbetracht einer Gräueltat wie dieser ist. Doch auch Verbrechen, die man selbst nicht begangen hat, können, wie Hitchcock im Verlauf seines psychologischen Meisterwerks zeigt, unendlich schwer auf der Seele lasten. Vielleicht nämlich wäre man selbst ja anders bei der Tat vorgegangen. Vielleicht hätte man Gnade walten lassen. Und wenn nicht, so hätte man – und sei es vielleicht nur für einen winzigen Moment – die eigene Rachsucht befriedigt gewusst. Doch keine Chance! Einem anderen gehören von nun an Tat wie Motiv. Für einen selbst erscheint das Verbrechen indes, als wäre es nie begangen worden.

Das Dilemma von Guy Haines kommt mir unweigerlich in den Sinn, wenn ich mit dem Abstand von nunmehr zwölf Jahren noch einmal auf jenes Manifest schaue, das Stefan Heyne und ich im Herbst 2014 zur Zukunft der Fotografie geschrieben haben. Ein Thesenstück über Tod und Auferstehung des fotografischen Bildes. Denn natürlich leben alle Manifeste der Kunstgeschichte auch ein wenig von der Lust am Verbrechen. Louis Antoine de Saint-Justs berühmter Satz von den empfindlichen Ohren, die das Wort Blut nicht wohl vertragen können, ist nichts für jene, die am liebgewonnenen Bestand zu rütteln begonnen haben.

Und so klebt von Filippo Tommaso Marinettis epochalem „Manifest des Futurismus“ (1909) bis hin zu Victor Vasarelys Op-Art-Credo „Notizen für ein Manifest“ (1955) mindestens symbolisches Blut an den Händen all derer, die das Neue zu manifestieren bereit sind.

Auch über unserem „Manifest des Tabularismus“ zeichnet sich also der Schatten spitzer Vatermörderkrägen ab: „Von heute an ist die Fotografie tot“, heißt es da gleich zu Beginn der ersten von sieben Thesen, mit der Heyne und ich damals gegen alles Dokumentarische, gegen falsch verstandene Authentizitätsversprechen, ja gegen die längst niedlich gewordene Abbildpropaganda der lichtgenerierten Bilder zu Felde ziehen wollten.

Von all dem hatte es in den vorangegangenen Dekaden gerade auch in Deutschland mehr als genug gegeben. In der sogenannten Düsseldorfer Schule der Fotografie etwa war man geradezu besessen von der angeblich sachlichen Nüchternheit fotografischer Bilder.

Unser Eingangscredo war sehr bewusst in Anlehnung an Paul Delaroche in Stellung gebracht worden. Der französische Historienmaler hatte 1840, also nur ein Jahr nach Vorstellung des fotografischen Verfahrens durch den französischen Diorama-Maler Louis Daguerre, proklamiert, dass vom Moment der Erfindung der sogenannten Daguerreotypie an die alte abbildende Malerei tot und die klassische künstlerische Praxis gestorben sei. Die Parallelen zwischen Delaroche und uns waren also unübersehbar – und sie waren selbstverständlich gewollt.

Doch genau an dieser Stelle beginnt das Dilemma: Bei aller Pose nämlich haben wir damals doch glatt vergessen, die Fotografie auch wirklich umzubringen, um die vermeintliche Objektivität der Fotografie durch den Konjunktiv der Kunst zu ersetzen. Wir haben gerüttelt, wir haben zerstört, und selbst die „stürzenden Linien“ haben wir, wie es damals in unserer kleinen ästhetischen Einlassung zur Zukunft der Fotografie hieß, gebrochen.

Wirklich umgebracht aber hat die Fotografie am Ende jemand anderes. Sollte man dereinst den Prozess eröffnen, so gehören vermutlich Geoffrey Hinton, Joseph Weizenbaum oder Sam Altman auf die Anklagebank. Es waren die vielen Wegbereiter der künstlichen Intelligenz (KI), die der Fotografie, aber letztlich wohl sämtlichen Medien der bildenden Kunst, den Garaus gemacht haben.

In den zwölf Jahren, die seit der Veröffentlichung unseres „Manifests des Tabularismus“ vergangen sind, ist viel geschehen. Ging es uns damals noch um die Aufweichung des fotografischen Abbildversprechens zugunsten unerschöpflicher künstlerischer Freiheit, so stellen die neuesten Bilder aus den Untiefen der Datenspeicher und Serverfarmen längst eine ganz andere Frage: Nicht mehr das entfesselte und schöpferische Subjekt steht im Zentrum, es geht im Gegenteil um eine schöpferlose und entsubjektivierte Kunst. Ein 2014 bei der Niederschrift der zunächst im Eigenverlag herausgegebenen „Sieben Thesen für die Erneuerung der Fotografie“ erst in groben Umrissen erkennbarer Medienwechsel hat inzwischen das mörderische Ausmaß eines Zeitpunkt sehr intensiv und mit stellvertretend für uns übernommen.

Doch wie gesagt: Das Schlimmste sind jene Verbrechen, die man nicht begangen hat. Denn es wäre ein gewiss anderer Tod geworden, den Heyne und ich damals der Fotografie angedeihen lassen wollten. Ein Tod, an dem der 1965 in Brandenburg an der Havel geborene Szenograf und Künstler Stefan Heyne zum damaligen Zeitpunkt sehr intensiv und mit zunehmend größeren Erfolgen zu arbeiten begonnen hatte. Seit seinem Ausstellungsdebüt „Fahrtenschreiber“ (2005) in der Berliner Brotfabrik hat Heyne die Ideologie des fotografischen Sehens, nach der ein Foto eben immer nur Abbild einer im Jenseits des Bildes existierenden Wirklichkeit sei, von den Füßen auf den Kopf gestellt. Seine Arbeiten waren reine Bilder – „Zeichen und keine Bezeichnung“, wie es in unserem Manifest hieß.

Und so zeigte auch seine erste Katalogveröffentlichung „The Noise“ (2008) keine scharf umrissene Realität mehr; die Serie versammelte Tiefenunschärfen, trübe Farbnebel, blickdichte Flächen. Anstatt sich also dem gängigen Projekt der ikonografischen Aufklärung zu verschreiben, folgte die Kamera einem gezielten Gegenprogramm der Verschleierung – ganz so, wie es Paul Klee bereits ein Jahrhundert zuvor allen anderen künstlerischen Medien zugebilligt hatte, als er 1920 in einer theoretischen Abhandlung zum modernen Bild schrieb, dass dieses nicht das Sichtbare wiedergebe, sondern selbst sichtbar mache.

Und so ging es weiter: 2014, anlässlich einer Einzelausstellung in der Städtischen Galerie Dresden, richtete Heyne sein Kameraobjektiv erstmals auf jene Ursituation der Erkenntnis, die noch immer weit hinter den fotografischen Schatten und Spiegelungen auf dem Fotopapier liegt: Seine Serie „Seat“, die im Kern die Farbverläufe wechselnder Horizontsituationen zeigte, war ein erster zaghafter Blick auf die Unendlichkeit. Mit dem Versuch, die metaphysischen Dimensionen des Lichts selbst ins Visier zu nehmen, machte er wahr, was in unserem Manifest nur in Aussicht gestellt wurde: Licht und Dunkel wurden hier erstmals zu seinen wahren und einzigen Motiven. Es war der Versuch, die Ewigkeit selbst mit ins Spiel zu bringen.

Ja, es wäre eben ein anderer Tod geworden, den wir der Fotografie zugedacht hatten, als wir das Manifest veröffentlichten. Unser „Tod der Fotografie“ wäre eine Befreiung, eine Wiederauferstehung, eine Hinwendung zum Licht gewesen. Der Tod aber, den die künstlich generierten Bilder tagtäglich und irgendwie dem längst krattos und irgendwie geriatrisch erscheinenden Medium noch zugestehen, ist nur ein weiteres technisches Weltverstummen, eine Art Tod höherer Ordnung. Wie bei Hitchcocks Guy Haines könnte er also schwer auf unserer Seele lasten. Doch mehr denn je zeigen Stefan Heynes jüngste Arbeiten, dass hinter jedem Hinscheiden nur eine Wiedergeburt wartet. Noch immer zeigen seine Arbeiten das, was schon im „Manifest des Tabularismus“ versprochen wurde: „Die Rückkehr des Lichts“.



Impressum
Herausgeber: Bernhard Elias

Konzeption Stefan Heyne und Holger Homann
Redaktion und Kreativdirektion: Holger Homann
Artdirektion: Bogislav Ziemer
Lektorat und Korrektorat: Anne Marie Frechen

Autoren und Fotografen: Felix von Böhm, Ester Bruzkus und Peter Greenberg, Max Dax, Sigrid Faltin, Ralf Hanselle, Stefan Heyne, Tanja Müller, Lilian Pfaff, Jürgen Nogai (Fotos), Peter Rabitz, Harriet Roth (†) und Anne Waak

ISBN 978 3 8030 3438 0

Druck: GRASPO CZ a.s., Zlin, Tschechische Republik
Papier: 80 Gr/m2 Munken Print White vol 1.8
Printed in the Czech Republic

© Wasmuth Verlag 2026

„DAS HAUS EIGNET SICH FÜR MENSCHEN, DIE ETWAS ANDERS WOHNEN WOLLEN.“

Der Berliner Immobilienexperte Peter Rabitz im Interview mit Anne Waak über seine Faszination für Richard Neutra

Herr Rabitz, Sie haben 2019 den Dokumentarfilm „Neutra: Survival through Design“ ko-produziert. Das biografische Portrait Richard Neutras, das auch auf internationalen Festivals lief, erzählt die Lebensgeschichte des aus Österreich stammenden amerikanischen Architekten mithilfe von Wegbegleitern und Bauwerken. Wie kamen Sie zu der Aufgabe?

Da muss ich etwas ausholen. Im Rahmen meines Studiums der Immobilienwirtschaft vor vielen Jahren landete ich für ein Praktikum in Los Angeles bei der Immobilienfirma Mossler, Deasy & Doe. Die waren damals führend beim Verkauf von, wie wir es nannten, Architecture and Design centric properties – Objekten mit bedeutender Architektur also. Wir vermarkteten die Ikonen moderner Wohnarchitektur wie zum Beispiel von Richard Neutra, Rudolph Schindler und Frank Lloyd Wright.

Wir verkauften damals das Singleton House für den berühmten Friseur und Unternehmer Vidal Sassoon. Er hatte es restauriert, das Setting auf einem Hügel oberhalb des Mullholland Drive und der Blick bis zum Pazifik sind spektakulär. Dieses ikonische Wohnhaus hatte entscheidenden Anteil an meiner Faszination für Neutras Architektur.

Mike Deasy, einer der Chefs der Firma, und sein Partner Crosby Doe führten mich an das Thema heran, und so wurde ich später für diese Art von Listings in Europa verantwortlich. Ich war derjenige, der dem Regisseur des Films, P. J. Letofsky, dabei half, den Zugang zu einigen Neutra-Häusern in Europa zu verschaffen. Insofern war ich weniger inhaltlich als vielmehr organisatorisch an dem Film beteiligt.

Sie waren zu diesem Zeitpunkt schon ein Neutra-Experte. Hat Ihnen der Film dennoch neue Einsichten in das Werk des Architekten ermöglicht?

Aus der Immobilienwirtschaft kommend, war mir nicht klar, dass Neutras erste Arbeit ein Friedhof im brandenburgischen Luckenwalde war, die Architekturhistorikerin Barbara Lamprecht nannte ihn mal „einen Wald mit Gräbern“. Im Empfangsgebäude des Friedhofs lassen sich bereits spätere Stilelemente von Neutras Architektur erkennen.

Erinnern Sie sich noch daran, wie Sie Neutras Architektur das erste Mal erlebten?

Es war nicht das erste Mal, aber sicherlich eines der eindrücklichsten Erlebnisse: Wir verkauften damals das Singleton House für den berühmten Friseur und Unternehmer Vidal Sassoon. Er hatte es restauriert, das Setting auf einem Hügel oberhalb des Mullholland Drive und der Blick bis zum Pazifik sind spektakulär. Dieses ikonische Wohnhaus hatte entscheidenden Anteil an meiner Faszination für Neutras Architektur.

Worin besteht diese Faszination?

Wie auch bei Kunst ist das hochsubjektiv. Aber in meinen Augen verkörpern seine Bauwerke seit dem 1929 fertiggestellten Lovell Health House alles, was modernes Wohnen ausmacht. Es zeigt schon die Designelemente, die später als Neutra-typisch gelten würden: die „Spider Legs“ genannten schlanken, stählernen Stützen, die die Dächer und die überhängenden Elemente tragen, die großen Fensterflächen, die Innen und Außen miteinander verbinden, die auskragenden Terrassen und Balkone,

Neben der Drehbühne ist die zweite Besonderheit des Hauses seine Farbgestaltung im Innenraum. Ich kannte bereits Stefan Heynes Arbeiten, in denen er die Farbverläufe von Sonnenuntergängen fotografierte, und sah eine Verbindung. Die Idee ist, dass kunstaffine Menschen sich auch für Architektur interessieren und bereit sind, Geld in nicht so durchschnittliche Projekte zu investieren.

Fensterbänder und über Eck laufende Fensterelemente sowie die flachen Wasserbecken, die so angelegt sind, dass sie die Umgebung reflektieren. All dies sind sehr wiedererkennbare Elemente von Richard Neutras Architektur.

Und was zeichnet Neutras Haus in Zehlendorf aus?

Als erstes seine Geschichte. Es ist Neutras Erstlingswerk, das er realisierte, als er noch im Büro von Erich Mendelsohn arbeitete. Ursprünglich waren zwölf Häuser vorgesehen, aufgrund der Wirtschaftskrise und der damit verbundenen Materialknappheit Anfang der 1920er Jahre wurde der Entwurf aber auf vier Gebäude eingedampft. Sie verfügten bis Anfang der 1930er Jahre über eine architektonische Besonderheit: eine Drehbühne. Über diesen Mechanismus konnten die Bewohner dem Wohnbereich drei unterschiedliche weitere Raumtypen wie Essbereich, Hausmusiknische und Bibliothek zuschalten. Ein interessantes Gimmick, das sich aber schnell als unpraktisch erwies und bereits 1928 wieder zurückgebaut wurde. Dennoch fände ich es wünschenswert, dass sich eine Privatperson oder eine Stiftung dazu bereit erklären würde, die Drehbühne in zumindest einem Haus wieder herzustellen. Nach meinen Schätzungen wäre dafür allerdings ein Betrag von einer Million Euro nötig.

Gibt es Elemente, in denen man Neutras spätere Handschrift bereits erkennt?

Durchaus, etwa in der Anordnung der Fensterbänder, die teils auch über Eck gehen. Darüber hinaus ergeben der Grundriss und die Anordnung der Zimmer eine Art Flow. Ansonsten weisen die Zehlendorfer Häuser noch eher die Einflüsse von Adolf Loos und des Bauhauses auf. Erst als Neutra 1923 in die USA ging, begann er, nicht zuletzt wegen der spezifischen kalifornischen Landschaft und des Klimas, aber auch aufgrund technischer Innovationen, so zu bauen, dass er damit die Architektur vor allem an der US-amerikanischen Westküste prägte.

Wie kam es dazu, dass Sie das Haus in der Onkel-Tom-Straße 87 nun für ein paar Tage öffnen und mit einem Kulturprogramm bespielen?

Die letzte Bewohnerin Harriet Roth, die als Kunsthistorikerin selbst mehrere Bücher zu den Zehlendorfer Häusern verfasst hat, verstarb. Ihre Nachkommen leben nicht mehr in Berlin, und so wurde Rabitz Property mit der Vermarktung und dem Verkauf des Hauses beauftragt. Das Objekt bietet diese einzigartige Geschichte, und da lag es nahe, sie einem großen, architekturaffinen Publikum mittels einer Veranstaltungsreihe, kombiniert mit der Kunst des Fotografen Stefan Heyne, zu erzählen. Seine Werke, von denen einige speziell für dieses Event erstellt wurden, werden im Rahmen einer Vernissage im Haus ausgestellt. Dafür öffnen wir die Villa für Besucher und Interessierte an Tagen des ersten Mai-Wochenendes. Ein spezielles Programm ergänzt die Vernissage, um Architektur- und Kunstinteressierte in diesem spannenden Rahmen zusammenzubringen.

Im Mittelpunkt des Veranstaltungsprogramms steht eine Ausstellung mit den Fotos des Künstlers Stefan Heyne. Warum fiel die Wahl auf ihn?

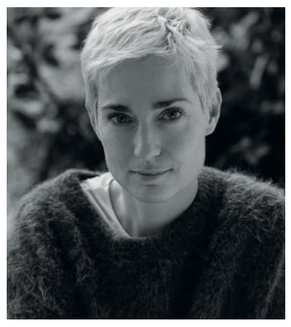
Neben der Drehbühne ist die zweite Besonderheit des Hauses seine Farbgestaltung im Innenraum. Ich kannte bereits Stefan Heynes Arbeiten, in denen er die Farbverläufe von Sonnenuntergängen fotografierte, und sah eine Verbindung. Die Idee ist, dass kunstaffine Menschen sich auch für Architektur interessieren und bereit sind, Geld in nicht ganz so durchschnittliche Projekte zu investieren.

Sie haben sowohl in den USA, in der Schweiz und in Deutschland Immobilien vermarktet. Gibt es bei der Käuferschaft Mentalitätsunterschiede?

Die gibt es allein kapitalbedingt. In den USA ist die Käuferschicht erheblich größer, die bereit ist, viel Geld in das Restaurieren eines architektonisch signifikanten Gebäudes zu investieren. Vierzig Prozent der Klienten bei Mossler, Deasy & Doe waren A-List-Celebrities, die solche Objekte sammeln. So etwas gibt es in Europa eher nicht: Hier sind die Käufer vor allem Entrepreneure, die aufgrund ihrer erfolgreichen Geschäfte über das nötige Geld verfügen. Hier fehlt leider manchmal der Mut, sich mit außergewöhnlichen Objekten auseinanderzusetzen.

Wen haben Sie als potenzielle Kundschaft des Zehlendorfer Neutra-Hauses vor Augen? Ist es auch denkbar, dass es jemand ohne genuines Interesse für das architektonische Erbe des Objekts wird?

Das ist möglich, und ich sehe darin eine große Chance. Es handelt sich nicht um ein extravagantes Objekt, und der Grundriss funktioniert wegen seiner Anzahl an Schlafzimmern auch sehr gut für eine Familie. Das Haus eignet sich für Menschen, die etwas anders wohnen wollen als die breite Masse, sich aber nicht einem zu außergewöhnlichen Gebäude verschreiben möchten, welches gegebenenfalls auch mit Einschränkungen einhergeht. Da das Innere des Hauses nicht denkmalgeschützt ist, bietet es viele Freiheiten. Grundsätzlich aber ist es so: Für architektonisch signifikante Objekte braucht es nicht unbedingt Liebhaber, aber Menschen, die ein bestimmtes Verständnis mitbringen. Das erfordert durchaus eine gewisse Leidensbereitschaft. Nicht bei jedem Haus ist eine Grundrissänderung möglich, der Zuschnitt der Küche oder des Bades entspricht oft nicht heutigen Ansprüchen. Die Frage ist außerdem, zu welchem Grad man den Denkmalschutz umsetzen möchte. Man kann die nötigen Auflagen erfüllen oder mit mehr Engagement einen höheren Denkmalstatus erreichen, auch indem man die Innengestaltung an den Ursprungszustand annähert. Ich hoffe sehr, dass das Haus in den Besitz von jemandem übergeht, die oder der den Originalzustand so gut es geht wiederherstellt – oder an jemanden, der das Äußere und die Marke Neutra wertschätzt und das Innere des Hauses nach seinen Bedürfnissen verändert.



Anne Waak,
lebt in Berlin und ist Journalistin und Autorin für Kunst-, Kultur- und Gesellschaftsthemen. Zuletzt erschien ihr Buch „Kümmern und Kämpfen. Warum Geschlechtergerechtigkeit in Erziehung und Familie uns alle freier macht“ (2023).



© Peter Rabitz (Privatsammlung), Biopic Anne Waak: © Christian Werner


Harley Benton
1.20mm
Nütz umen
SONNE EN-MIX
→LA
AT N
NEUTR



RICHARD NEUTRA IN BERLIN

von Harriet Roth

Lange Zeit fanden Richard Neutras Berliner Wohnhäuser aus den Jahren 1922/1923 nicht die gleiche Beachtung wie seine in Kalifornien gebauten Werke. Dies änderte sich erst durch die früheren jüdischen Mieter, die an die Entstehungsgeschichte der Villen in Zehlendorf erinnerten, sowie durch die Restaurierungen und Renovierungen der Eigentümer. Heute stehen sie unter Denkmalschutz und verdanken ihre Aufmerksamkeit auch den Forschungen der Kunsthistorikerin Harriet Roth (1964–2021). Der nachfolgend veröffentlichte Essay ist eine gekürzte Fassung des Textes aus Roths Buch „Richard Neutra. Architekt in Berlin“, das 2019 in der Reihe „Jüdische Miniaturen“ im Verlag Hentrich & Hentrich erschien. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Tochter der Autorin, Clara Roth.

Richard Neutra (1892–1970) war einer der bedeutendsten Vertreter der klassischen Moderne. Berühmt wurde die Architektur des Österreichers vor allem in Amerika und ist uns von dort mit den lichtdurchfluteten Ikonen der längst klassischen Moderne bekannt. Die Grundlagen für seinen Erfolg legte er jedoch schon früher: durch seine Interessen, seine Ausbildung, seine Freunde, seine Familie, die vielfältigen Aufträge und seine ungewöhnlichen Einfälle als junger Architekt.

Lange standen Neutras bekannte Villen und öffentliche Gebäude an der amerikanischen Westküste im Fokus der Betrachtung. Aber schon im Jahr 1932 waren die im Mai 1924 fertiggestellten Zehlendorfer Häuser in der Ausstellung Modern Architecture im Museum of Modern Art in New York neben den Werken von Le Corbusier (1887–1965), Mies van der Rohe (1886–1969) und Walter Gropius (1883-1969) zu sehen.

Die Zehlendorfer Häuser waren Neutras erste Auftragsarbeit in Deutschland, die er in der Zeit als Mitarbeiter von Erich Mendelsohn (1887–1953) baute. Sie wurden erst nach seiner Auswanderung nach Amerika im Oktober 1923 fertiggestellt. Den Baubeginn hatte er noch mit betreuen können. Dabei zeigen sich hier erstmalig jene originellen Konzepte und Ideen, die charakteristisch auch für sein späteres Schaffen sind: von der Farbgestaltung bis zur Drehbühne, die eine flexible Nutzung des Wohnraums erlaubte. Bis heute steht nicht eindeutig fest, welchen Einfluss andere Architekten beim Entwurf und Bau der Häuser hatten, und ob das Farbkonzept auch tatsächlich von ihm stammt oder erst nach seiner Abreise nach Amerika vom Bauherrn selbst konzipiert und umgesetzt worden ist. Deutlich wird aber, mit welchen Themen Neutra sich damals auseinandersetzte, wer ihn inspirierte und beeinflusste, und letztendlich auch, wie seine eigene psychische und physische Verfassung damals war. „Die Häuser zeigen den damaligen Gemütszustand Neutras – einerseits seine Modernität, andererseits auch seine Zweifel und die Sehnsucht nach der erhofften Freiheit und Grenzenlosigkeit in Amerika, die er schon bald kennen- und schätzen lernte“, so interpretierte es eine frühere Bewohnerin.

Die Jahre von 1920 bis 1923, die Zeit von seinem Wirken in Berlin und die in dieser Zeit entstandenen Zehlendorfer Häuser, sind im Werk von Neutra vor allem deshalb von Bedeutung, weil sie die Phase der Form- und Stilprägung des jungen Architekten widerspiegeln. Deutlich weisen sie auch auf Einflüsse und Strömungen der frühen 1920er-Jahre hin. Dazu zählen die rasante Stadtentwicklung, insbesondere die urbane Entwicklung der Berliner Randbezirke, die Erweiterung und der Ausbau des öffentlichen Nahverkehrs mit U- und S-Bahn in die Berliner Vororte – sowie die wissenschaftlichen Belege für den Zusammenhang zwischen schlechten Hygieneverhältnissen (dunkle, feuchte, überbelegte Wohnungen) und der Volksgesundheit (insbesondere Tuberkulose), die mit zu einem Umdenken im Wohnungsbau geführt hatten.

Investoren ergriffen die Möglichkeit, große Bauvorhaben zu realisieren, und boten auch unbekannten Architekten die Chance, ihre Ideen für die neuen Wohnbedingungen umzusetzen. Zwar war Baumaterial rar und teuer, doch gerade diese Not machte erfinderisch und verschaffte auch ungewöhnlichen Vorschlägen Berücksichtigung. In diesem Zusammenhang spielte der hauptsächlich in Zehlendorf, Kleinmachnow und Lichterfelde tätige Bauunternehmer und Investor Adolf Sommerfeld (1886–1964) eine wichtige Rolle. Er war nicht nur ein wichtiger Auftraggeber, sondern auch ein Bindeglied zwischen dem damals noch unbekannten Architekten Richard Neutra, dem damals neu gegründeten Bauhaus und dem intellektuellen Netzwerk der Berliner Avantgarde.

Die Nähe von Natur und Baukörper, der Begriff des sogenannten „Bio-Realism“ und „Environmental Design“, die später für Richard Neutras Arbeit an der amerikanischen Westküste kennzeichnend wurden, waren hier erstmals in Ansätzen sichtbar. Seine Schriften und die von 1910 bis 1922 erhaltenen Tagebücher belegen die schon frühe Auseinandersetzung mit diesen für ihn so maßgeblichen Arbeitsvorstellungen.

Der Architekt Richard Neutra

Richard Neutra wurde 1892 in Wien in eine Zeit der großen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umbrüche in eine jüdische Familie hineingeboren. Mit seinen Eltern und den drei Geschwistern wuchs er in einer behüteten Atmosphäre auf und erfuhr eine gute humanistische Bildung. Literatur, Musik und das Theater waren von früh an seine Leidenschaft.

Beruflich wurde er durch die Vorbilder und Lehrer Otto Wagner (1841–1918) und Adolf Loos (1870–1933) geprägt. Später als Architekt in Amerika, gehörten Frank Lloyd Wright (1867–1959), Luis Sullivan (1856–1924), Rudolph Schindler (1887-1953), Le Corbusier (1886–1965) oder Walter Gropius zu seinen Kollegen und Weggefährten. Er war sowohl Schüler des Wiener Architekten und Städtebauers Otto Wagner als auch Student an der berühmten Bauschule von Adolf Loos. Nach dem erfolgreichen Abschluss des Architekturstudiums an der Technischen Universität Wien im Jahr 1918 war er auf der Suche nach einer adäquaten Anstellung, erst erfolglos in Wien und dann 1920 in Berlin.

Zuvor verbrachte er einen Erholungsaufenthalt – als Folge seiner Erlebnisse im Ersten Weltkrieg als Artillerie-Leutnant im österreichischen Heer – in der Schweiz. Dort erhielt er erste Anstellungen bei dem bekannten Landschaftsarchitekten Gustav Ammann (1885–1955) in der Zürcher Gartenbaufirma Otto Fröbel Erben, und dann bei Wernli & Steger in Stäfa in der Nähe von Zürich. Hier konnte er erstmals die an der Universität erworbenen Kenntnisse praktisch umsetzen, wenn auch vorrangig in der Gartenarchitektur. In Zürich studierte er auch ein Semester bei dem bekannten Karl Moser (1860–1936) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule. Neben einigen Entwürfen von recht ordentlichen, noch eher im konservativ-historistischen Stil gehaltenen Möbelstücken gestaltete er einige zum Teil in Zeichnungen noch erhaltene Projekte, die sich an dem gängigen Heimatschutzstil orientierten. In Zürich lernte er auch seine spätere Frau Dione Niermann (1901–1990) kennen, die Tochter einer progressiven und warmherzigen Hannoveranerin und eines konservativen Schweizers. Nach der Heirat im Winter 1920 hatte er mit Dione drei Söhne, Frank (1924–2006), Dion (1926–2019) und Raymond (*1939).

In Berlin verbrachte Neutra schließlich die prägende Zeit seiner frühen Karriere zwischen 1920–1923. Wesentliche Unterstützung für die Übersiedlung nach Berlin hatte er von seinem langjährigen Freund Ernst Ludwig Freud (1892–1970) bekommen. Mit ihm unternahm er mehrere gut dokumentierte Reisen nach Italien, Kroatien und Dalmatien. Die dort besuchten Baudenkmäler, Kirchen und Sehenswürdigkeiten hielt Richard Neutra in unzähligen Zeichnungen, Aquarellen und den Beschreibungen in seinen Tagebüchern fest.

Ernst L. Freud, selber Architekt und Sohn des berühmten Begründers der Psychoanalyse, besorgte ihm nicht nur die ersten Jobs in Berlin – ab September 1920 erst bei den bekannten Architekturbüros Pinner und Neumann und dann bei Heinrich Straumer (1876–1937) –, sondern beteiligte ihn auch an eigenen Projekten mit Möbelentwürfen und verschiedenen Gartenanlagen. Da diese Aufgaben jedoch Neutras Arbeitstag nicht ausfüllten und auch nicht zum Überleben in Berlin ausreichten, hatte er sich 1921 parallel erfolgreich beim Stadtbauamt der südlich von Berlin gelegenen Stadt Luckenwalde beworben. Neben den von Seiten Neutras stark verteidigten Entwürfen für städtische Siedlungsbauten, die mit vielen Auseinandersetzungen und großem Widerstand im Stadtrat diskutiert wurden und ihm keineswegs nur Freunde machten, ist der von Richard Neutra entstandene Entwurf der Anlage für den Waldfriedhof in Luckenwalde von 1921 bemerkenswert. Diese für die Freidenker geschaffene, großzügig in den Wald eingebettete Friedhofsanlage zeichnete sich durch die zwei heute noch erhaltenen Torbauten im Eingangsbereich aus. Der Einfluss von Frank Lloyd Wright und dessen Publikation „Ausgeführte Bauten“, 1910 im Wasmuth Verlag erschienen, ist deutlich sichtbar. Das auskragende Dach der Torbauten mit den direkt unter dem Dach abschließenden Fenstern zeigt Neutras Auseinandersetzung mit den



Wright'schen Prairie-Häusern in Wisconsin. Das Friedhofsgebäude wurde wegen seines frühzeitigen Weggangs nicht von Neutra selbst fertig gebaut, sondern von dem Luckenwalder Stadtbaurat Joseph Bischof.

Richard Neutra war schon wieder auf dem Weg nach Berlin, wo ein neuer, attraktiver Job wartete: Er hatte, neugierig geworden durch die Besichtigung von Erich Mendelsohns Umbau der Luckenwalder Hutfabrik Heinrich Hermann & Co., Kontakt zu diesem aufgenommen. Dieser hatte Richard Neutra gleich nach dem ersten und einzigen Gespräch nach Berlin abgeworben.

Inhaltlich betrachtet entwickelte sich die Tätigkeit bei Erich Mendelsohn anfangs äußerst karriereförderndend, da sie die Mitarbeit an großen, vielseitigen und weithin bekannten Projekten umfasste. So beendete Mendelsohn gerade unter großer Beachtung der Öffentlichkeit den Bau des spektakulären Einsteinturms in Potsdam, der 1921 abgeschlossen wurde. Unter persönlichen Gesichtspunkten allerdings wurde die Zusammenarbeit zu einer großen zwischenmenschlichen Herausforderung für Neutra: Es trafen zwei große Egos aufeinander, die beide ambitioniert, eitel und ehrgeizig die Achtung und das Ansehen der Öffentlichkeit suchten.

Zu der Baustelle des Einsteinturms führte dann auch gleich Richard Neutras erster Arbeitstag, der dort nach dem Rechten sehen sollte, während der Chef verreist war. Neutra war mit der Überwachung des Baus und mit der Planung der Gartenanlagen beauftragt. Er war fortan an allen großen Projekten im Büro Mendelsohn beteiligt. Abgesehen von dieser Zusammenarbeit war er auch weiterhin mit dem Architekten Arthur Korn (1870–1945) an dessen Planung der Villa Goldstein (1922–23) in Berlin involviert. Zuständig für die Entwicklung der Gartenanlagen, konnte Richard Neutra hier erstmals in größerem Rahmen an einem Gebäude mit exzentrischer, expressionistischer Architektur seine landschaftsarchitektonischen Kenntnisse aus der Schweiz auf die Probe stellen.

Während Erich Mendelsohn im Frühjahr 1923 in Palästina weilte – Neutra war zu diesem Zeitpunkt nun fast zwei Jahre bei ihm angestellt – und in dieser Zeit dort auch mit Adolf Sommerfeld zusammentraf (es ging um die Bebauung des Berges Karmel in Haifa), hatte Sommerfeld am 8. März 1923 Neutra persönlich den Auftrag für zehn Landhausvillen in Berlin erteilt. Die Bezahlung avisierte er sogar in damals begehrten amerikanischen Dollar. Diese Häuser wurden als „Zehlendorfer Häuser" oder „Sommerfelds Aue" bekannt.

Die Zehlendorfer Häuser

Im Stadtteil Zehlendorf im Berliner Südwesten, am Rande des Grunewalds, nahe der Krummen Lanke und der anderen Seen gelegen, die sich durch eine Kanalverbindung bis nach Potsdam erstreckten, ließ Adolf Sommerfeld die vier Häuser im gehobenen Villenstil von Richard Neutra in der heutigen Onkel-Tom-Straße errichten. Berühmt waren die Häuser in Windeseile, da zwei von ihnen für einige Jahre eine Drehbühne besaßen. Diese wurden jedoch bald als zu unpraktisch und spielerisch empfunden und wieder entfernt.

Für Aufregung sorgte aber in besonderem Maße eine Architektur, die vom Berliner Bezirksamt Zehlendorf anfangs als Zigarrenkistenmode und Verunstaltung der Gegend despektierlich abgetan wurde. Die Baugenehmigung wurde nach einigen Auseinandersetzungen aber dennoch erteilt. Die Firma „Adolf Sommerfeld Bauausführungen" hatte sich durchsetzen können und begann im Mai 1923 mit den Bauarbeiten.

In seiner 1962 erschienenen Autobiografie „Leben und Gestalt" berichtet Richard Neutra wie folgt: „Während er (Mendelsohn, H.R.) unternehmungslustig den mittleren Osten bereiste und in seinen Zeichnungen Oskar Niemeyer und andere Expressionisten zu einem großen Teil vorwegnahm, erhielt ich den Auftrag für den Bau eines Kaufhauses im schlesischen Gleiwitz und entwarf aus eigener Initiative die vier Häuser mit Drehbühne in Zehlendorf. Die Flut allgemeiner Aufmerksamkeit und all die Geschichten, die über diese neumodischen Bauten in Umlauf kamen, von Karikaturen und heiteren Geschichten in den Zeitungen gekrönt, waren ‚erschreckend'. In jedem meiner Häuser befand sich neben dem Wohnzimmer eine Drehbühne, durch die drei völlig eingerichtete, zusätzliche Erkerräume an dieses Wohnzimmer herangeschoben werden konnten. Das eine Supplement war ein Musikzimmer, der zweite Schalter ließ ein Eßzimmer mit bereits gedecktem Tisch ins Blickfeld rollen, und durch den dritten Schalter wurde eine gemütliche Ecke mit einer großen Bibliothek neben den Wohnraum gerückt. Jedoch zeigte der Karikaturist der Vossischen Zeitung mit echt Berliner Humor den stolzen Hausbesitzer, wie er die Hexerei seines Architekten einem Gast vorführte. Ganz von seiner Prahlerei in Anspruch genommen und sein Gesicht dem Gast zugewandt und nicht etwa der Drehbühne, drückt er den falschen Knopf, und heran rollt das Bad, und mit ihm seine heftig protestierende Frau, die zu spät aus ihrer Badewanne zu entkommen sucht. Niemals wieder wird mein Erfindergeist mit so viel Publizität geehrt. Anerkennung, freudige Zustimmung und öffentliche Aufmerksamkeit sind sehr verschiedene Dinge."

Die sonst architektonisch recht einfach anmutenden Häuser, ein sogenanntes Einfamilientypenhausmodell, bedienten einen durchaus gehobenen Baustandard. Schließlich realisiert wurden zweimal zwei Typenhäuser, einmal Typ 44 und einmal Typ e, die in Größe und Ausführung kaum zu unterscheiden sind. Der Typ e wies lediglich die Drehbühnen als unterscheidendes Merkmal aus. Der Grundriss und die Aufteilung der Zimmer des Hauses waren abgesehen von der Drehbühne konventionell gehalten. Der voll unterkellerte Bau besaß pro Etage circa 130 Quadratmeter und lag nun, da aufgrund der notwendig gewordenen Sparmaßnahmen nur vier Häuser realisiert wurden, auf einem fast 2.000 Quadratmeter großen Grundstück mitten im Wald. Die auf den ersten Blick quadratischen Häuser stellten sich bei näherer Betrachtung als rechteckige Gebäude dar. Sie erhielten einen hellen bis ockerfarbenen Kratzputz und ein leicht geneigtes Flachdach. In der westlich gelegenen Fassade von drei der vier Häusern befindet sich, jeweils neben dem Eingang im Erdgeschoss, ein Mauerrücksprung mit einem auf Stahlträgern eingelassenen Vordach. An diesem Punkt im Erdgeschoss beginnt bei diesen drei Häusern auf etwa der halben Geschosshöhe der Riffelputz, der das Gebäude nach Norden zu umschlingt. Die tragenden Wände und Außenmauern sind gemauert, der Innenwandaufbau hingegen besteht aus Mörtelschüttung.

Das von Süden nach Norden her gesehen erste und vierte der Häuser mit den Hausnummern 85 und 91 liegt jeweils etwas weiter vorn zur Straße hin, das zweite und dritte Haus mit den Nummern 87 und 89 ist jeweils um zwei Meter von der Baufluchtlinie zurückgesetzt. Die ursprünglich um einen Anger angelegte Häusergruppe, eine Anordnung der Häuser, die Richard Neutra ebenfalls für eine der Siedlungen in Luckenwalde vorgeschlagen hatte, fand durch die Verkleinerung des Projektes keine Berücksichtigung mehr.

Vermutlich hatte der maßgeblich für die Entwicklung und Stadtplanung des südwestlichen Berlins verantwortliche, innovative und progressive Investor Adolf Sommerfeld größeren Einfluss auf die Planung der Häuser gehabt, als vermutet. Dies hing auch mit der Tatsache zusammen, dass Richard Neutra Berlin im Oktober 1923 verließ, da er endlich seinen lang gehegten Wunsch umsetzen konnte, nach Amerika auszuwandern. Zu diesem Zeitpunkt waren Neutras Pläne für die Häuser bereits fertiggestellt, den Bau zu Ende betreuen konnte er aber nicht.

Als ein spektakuläres und außerordentlich frühes Beispiel für die Verwendung von Farbe im Innenraum entpuppte sich das mit der Denkmalpflege gemeinsam freigelegte komplexe Farbkonzept. Es wurde erstmals im Zuge der Renovierungen im Haus 87 im Jahr 2001 weitgehend rekonstruiert und dann, mit den jeweiligen Befunden, auch in den Häusern 89 und 91.

Die in der Wirtschaftskrise teuren und schwer erhältlichen Baumaterialien sowie finanzielle Engpässe der Firma Sommerfeld verzögerten das Bauvorhaben. Auch wenn Adolf Sommerfeld durch die firmeneigenen Sägewerke in Schneidemühl leichteren Zugang zu den begehrten Baumaterialien besaß und entsprechend günstig kalkulieren konnte, gab es 1923 – inflationsbedingt – überall Probleme im Baugeschäft. Die Baubehörde hatte jedoch als Auflage für den Investor der Zehlendorfer Häuser festgehalten, dass der Bau innerhalb eines Jahres fertiggestellt werden sollte, und so fand die letzte Bauabnahme der Häuser bereits im Mai 1924 statt. Ein Artikel in der Bauwelt stellte erstmalig 1924 in ihrer Nummer 14 eines der Häuser vor.

Die originelle, innovative Konstruktion der Drehbühne hatte die Häuser schnell bekannt gemacht. Dabei war die Drehbühne nicht nur aus dem Wunsch heraus entstanden, als experimentell, fortschrittlich und spektakulär aufzufallen, sondern Richard Neutra versuchte vielmehr, unter ökonomischen Gesichtspunkten anderen und neuen Wohnraum zu schaffen, der, wenn auch stilistisch ungewohnt, einen berechtigten Stellenwert hatte.

Man erhoffte sich, mit diesem Konzept eine grundsätzlich neue Raumerfahrung einführen zu können, welche sich jedoch nicht durchzusetzen vermochte. Damit sollte, abgesehen von der möglichst sparsamen Flächennutzung, auch dem Umstand Rechnung getragen werden, dass es allgemeinhin schwieriger geworden war, sich Personal sowohl leisten als auch unterbringen zu können. Praktischerweise konnte nun die „moderne" Hausfrau mit der Drehbühne, durch einen einzelnen Knopfdruck, das Esszimmer mit dem elektrischen Motor zur Küche hindrehen und dann zum Wohnraum hin – unsichtbar – den Tisch auf- und abdecken. Die zwei anderen Segmente auf der Drehbühne waren eine Bibliothek und ein Musikzimmer. Sie waren alle mit einer weiteren Tür auf der Drehbühne verbunden und boten Kindern den idealen Ort zum Versteckspiel. In zwei der vier Zehlendorfer Häusern wurde das Wohnzimmer nun zur privaten Bühne, ein bis dahin völlig unbekanntes und irritierendes Wohnkonzept. Zusätzlich bediente sich Richard Neutra eines genialen Einfalls nach dem Vorbild von Adolf Loos in einer der Wiener Wohnungen, die er als Student mit ihm besichtigt hatte: der sogenannte Society-Vorhang. Dieser teilte das Wohnzimmer ganz nach Bedarf in kleinere Räume auf, in diesem speziellen Fall ließ er die Drehbühne dahinter verschwinden. Aber auch der Vorhang konnte an der Unpopularität der Drehbühne nichts ändern. Als vermutet. Dies hing auch mit der Tatsache zusammen, dass Richard Neutra Berlin im Oktober 1923 verließ, da er endlich seinen lang gehegten Wunsch umsetzen konnte, nach Amerika auszuwandern. Zu diesem Zeitpunkt waren Neutras Pläne für die Häuser bereits fertiggestellt, den Bau zu Ende betreuen konnte er aber nicht. Der Übergriff des Theaterraums auf die Privatsphäre und sein Einzug in das bürgerliche Wohnzimmer hatten offenbar erheblichen Widerwillen gegen das Konzept hervorgerufen, da die Aufhebung der gewohnten Raumabfolge erhebliche Unsicherheit und sogar Unmut verursachte.

Neutras Farbkonzept

Damit richtet sich der Blick auf einen der bedeutendsten gestalterischen Aspekte der Zehlendorfer Häuser. Dieser war – neben der Drehbühne – ein bislang unbekanntes Farbkonzept. Von außen weiß und auf den ersten Blick scheinbar ein weiteres Beispiel des sogenannten White Modernism, überraschten die Häuser auf jeweils unterschiedliche Art umso mehr mit dem lebendigen Farbenspiel im Inneren. Während der Renovierung des Hauses 87 im Jahr 2001 wurde die farbige Innengestaltung in Zusammenarbeit mit der Denkmalbehörde Zehlendorf und durch das mit der Renovierung beauftragte Architekturbüro Pitz & Hoh freigelegt. Die Restauratoren kamen in dem Gutachten zu folgenden Ergebnissen: Die Farben wurden aus der Keim-Farbpalette mit dem entsprechenden, auch in der Bauzeit 1924 verwendeten, mineralischen Oberflächenvorstrich Quarzil zusammen- und wiederhergestellt und erreichten dadurch eine hohe Qualität, die die Farb- und Weißtöne besonders brillant erscheinen lässt. Im Laufe der Untersuchungen wurden auch die passenden, sieben Zentimeter hohen, mit einer Falzleiste versehenen Scheuerleisten, in einem mittleren Grauton gehalten, rekonstruiert. Das Gutachten zeigte, dass die Farben sich sowohl nach der Funktion als auch nach der Lage der Räume richteten: „In Anlehnung an die Grundfarben Rot, Blau und Gelb stehen die Wandfarben symbolisch als Dreiklang in abgeschwächter Form in den Räumen 6 und 7 des Erdgeschosses zueinander. Die Trennung der Wand- und Deckenfarbe erfolgte durch einen sieben Millimeter schwarzen Strich, einen sogenannten Ritzer. Die Deckenfarbe reichte im Erdgeschoß bis 45 Zentimeter unter die Decke, im Obergeschoss bis 50 Zentimeter unter die Unterkante der Decke. Die Deckenfarben sind in ihren jeweils individuellen Weißtönen auf den starken Farbton der Wandfarbe ebenfalls nach der Keim-







Farbenpalette abgestimmt. So stehen in allen Räumen etwa zwei Drittel der Wandfarbe zu einem Drittel der Deckenfarbe im Verhältnis zueinander."

Im Haus 87 wurde der Originalbefund der Farben von 1924, bzw. die erste nachweisbare freigelegte Farbschicht, wieder aufgenommen. Im Haus 85 wies lediglich ein roter Farbfleck im Erdgeschoss auf einen möglichen Farbbefund hin, dem aber keine weiteren Befunde folgten. In den Augen der heutigen Bewohner lebt es sich gut mit den Farben, die je nach Sonnenstand intensiviert oder abgeschwächt werden. Die Farben entwickeln ihre volle Leuchtkraft durch den Verlauf der Sonne und werden mit dem jeweiligen Stand der Sonne stärker oder schwächer. Im Flur des Obergeschosses wird, dank der orangefarbenen Wände und der gelben Decke, durch die warme Südwestsonne am Nachmittag die volle Farbkraft erreicht.

Die Farben haben nachweisbare positive und negative Auswirkungen auf die Psyche, wie sich an anderen Beispielen aus der in dieser Zeit üblichen Verwendung von Farbe zeigen ließ. Der russische Avantgardist El Lissitzky (1890–1941) hatte dies in einem anderen, etwas späteren Text so intensiv und plastisch beschrieben, dass man meinen möchte, er habe die Häuser in Berlin selbst gesehen. Er ordnete die Farben verschiedenen Spektren zu: Der Hauseingang im Haus 87 war aus dem ersten Spektrum der Farbenpalette in Orange, Gelb und Grün gehalten und empfing den Bewohner und Besucher positiv. Das grüne Arbeitszimmer im Erdgeschoss entsprang dem zweiten Spektrum mit niederdrückender, jedoch ausgleichender Wirkung. Das hellblaue Wohnzimmer wirkte beruhigend. An das Wohnzimmer schloss sich schließlich die Drehbühne an, die in den jeweils drei gleichschenkligen Segmenten auch farbig war, dies ergab jedenfalls der Befund der Restauratoren (da es nur schwarzweiße Fotos gibt, kann es darüber keine endgültige Sicherheit geben). Die Küche war in hellgelber Wandfarbe gehalten. Das Orange erstreckte sich über den gesamten Flur im Eingangsbereich vom Erdgeschoss hinauf in den ersten Stock und endete schließlich in einer gelben Decke. Die Farben mit beruhigender Wirkung befanden sich in den Schlafbereichen. Von den Räumen im ersten Stock waren zwei der Schlafzimmer in Hellblau bzw. Hellblau-Hellgrün und Beige gehalten, ein weiteres in Violett, ein anderes in kräftigem Sienarot und schließlich das frühere Mädchenzimmer oder die Dachkammer in einem altrosa Farbton.

Richard Neutra hat die Häuser aller Wahrscheinlichkeit nach zeitlebens nicht wiedergesehen. In seiner Autobiografie geht er zwar genau auf die Berliner Häuser ein, aber er wusste weder, dass die Drehbühnen entfernt wurden, noch kam hier ein Farbkonzept zur Sprache. Ein Grund mehr, warum zu vermuten ist, dass die Farben erst 1924 durch Adolf Sommerfeld angebracht wurden, auch die in den Segmenten erhaltenen Wandfarben Weiß, Ocker und Himbeerrot.

Schon Rudolf Steiner (1861–1925) hatte Vorlesungen zu der Bedeutung von Farbe sowie zu dem Verhältnis von Licht und Dunkelheit gehalten und hatte sich auch mit deren Auswirkungen auf und den Folgen für die menschliche Psyche beschäftigt. Dies entstammte nicht zuletzt der Überlegung, dass man durch Farbe zum Ausdruck seines Selbst gelange und den Raum als wesentliches Merkmal künstlerischer Wahrnehmung begreifen kann.

Richard Neutra hat sich später in den in Amerika gebauten Häusern nicht weiter intensiv mit Farbe beschäftigt, sie wirkte dort eher als ein bestimmte Raumbereiche oder Flächen hervorhebendes Element. So gab es zum Beispiel im Lovell Health House, 1929 für die Familie des naturheilkundlichen Arztes Philip Lovell und seiner Frau Leah fertiggestellt, vermutlich ockerfarbene und hellblaue Wände. Sonst wurde Farbe jedoch äußerst spärlich oder gar nicht verwendet.

Die Farbbefunde in den Häusern 89 und 91 weichen stark voneinander ab. Da man mehrere Farbversionen unter den verschiedenen Schichten fand, entschied man sich im Falle der Onkel-Tom-Straße 87 für die erste, sehr wahrscheinlich von 1924 stammende Farbversion und Farbausmischung. In den anderen Häusern wurde unterschiedlich verfahren, indem man auch andere Farb oder Tapetenschichten gelten ließ oder mit aufnahm.

Sucht man nach Vorbildern oder Erklärungen für das Farbkonzept in der nächsten Umgebung der Häuser, dann stößt man auf ein recht bekanntes, nicht erhaltenes Gebäude von 1921. Das von Walter Gropius für Adolf Sommerfeld gebaute Privathaus in der Limonenstraße in Berlin-Lichterfelde lag nur wenige Kilometer von der Onkel-Tom-Straße entfernt. Es rankten sich viele Geschichten um dieses Haus. Besonders interessant war unter anderem jene, in der Walter Gropius für mangelnde Praxisnähe seiner Bauhaus-Architekturklasse von den Studenten kritisiert wurde. Adolf Sommerfeld, seit Anbeginn Förderer des Bauhauses und eines der ersten Gründungsmitglieder des Beirats seit 1919, hörte dies und ergriff kurzerhand die Initiative. Er beauftragte sowohl die Architekturstudenten als auch jene aus der Klasse der Farbenlehre, die Innenausstattung seines Hauses vorzunehmen. Im Rahmen dieser Entwürfe entstand ein farbiges Wandkonzept, welches unter anderem durch das goldene Arbeitszimmer für den Bauherrn bekannt wurde. In jedem Fall muss Sommerfeld durch die frühe Nähe zum Bauhaus ein Befürworter der Verwendung von Farbe gewesen sein und somit ist anzunehmen, dass er nach Neutras Abreise nach Amerika 1923 selbst bei der Entstehung des Farbkonzepts die Finger im Spiel hatte.

Kurz zu erwähnen sind andere Einflüsse und Vorbilder. In seinen Tagebüchern erwähnt Neutra Farbe immer, wenn sie in seinen Augen außergewöhnliche Verwendung fand, wie bei den Künstlern Luca della Robbia oder Gustav Klimt. Abgesehen von den vielen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe war sie als kostengünstiges Dekorationsmerkmal unersetzlich. So hatte er es bereits 1912 in den gemeinsam mit Adolf Loos in Wien neu eingerichteten und renovierten Wohnungen gesehen. Auch Erich Mendelsohn hatte schon für die geplanten Wohnungssiedlungen in Luckenwalde 1919 sowohl innen als auch außen Farbe verwendet und war vermutlich ein weiteres Vorbild. Neutra hatte 1919 in der Schweiz auch Le Corbusier (1877–1965) kennengelernt, der ihm zum Freund wurde und der damals schon mit Farbe, besonders zur Strukturierung und Aufteilung von Fläche, arbeitete, um so die herkömmliche Aufteilung der Räume durch Wände zu vermeiden.

Nicht zuletzt entstammte die Anwendung von Farbe als Dekorationsmittel im Innenraum mehr der Not und dem Zwang zur Einsparung von Kosten als nur dem Wunsch, mit neuen Dekorationsmöglichkeiten im Innenraum zu experimentieren. Farbe war meist billiger als die gängigen Dekorationsstoffe und Materialien für eine abwechslungsreiche Gestaltung und fand daher immer öfter im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten vieler Wohnungs- und Hausbewohner ihre Anwendung.

Neben der Drehbühne und dem Farbkonzept fällt ein weiteres markantes architektonisches Merkmal sofort ins Auge: der sogenannte Riffelputz in kräftigem Ochsenblut, auch Putzband genannt. Beginnend auf der halben Höhe an der westlichen Außenfassade mit Abschluss im ersten Geschoss zieht es sich horizontal markant weiter um die südliche Fassade, entlang der östlichen Fassade hin nach Norden und läuft dort aus. Es handelt sich nicht, wie gelegentlich vermutet, um den in der Zeit oft verwendeten Ziegelverband, sondern um ein plastisch gestaltetes Putzband.

Der Riffelputz zieht die Gebäude jeweils horizontal und dynamisch kraftvoll in den Garten hinein, optisch verstärkt durch die markante Eckansicht der Fenster im ersten Stock mit der Dachkante des schmalen Vordaches der nach Süden gelegenen Seitenterrasse. Hier stoßen die Fenster, über dem für die Fensterbänder zurückgesetzten Mauerwerk, im ersten Stock aufeinander und betonen ebenfalls die Ecke. Die sonst jeweils weiß belassene Eingangsfassade an der westlich gelegenen Straßenseite erhält mit dem über der Eingangstür befindlichen Vordach (nicht überall vorhanden) und dem gemauerten Balkon einen Ruhepunkt. Der ohne Gesims und Ornament gestaltete Balkon schließt glatt mit der Fassade ab und unterstützt einmal mehr den Eindruck eines Kubus.

Die aufgrund des geänderten Bauvorhabens neue Lage der Häuser wurde nicht mehr aktualisiert, so dass die jeweils an der Südseite liegende Terrasse, außer am Haus 87, der einzige Zugang zum Garten über die Seitentreppe ist. Im Haus 87 wurde die Terrasse nicht wieder zurückgebaut, da mit der bewilligten Öffnung des Wintergartens zum Garten hin der Zugang in den Garten endlich direkt über eine freischwebende Treppe möglich wurde. Es wurde allerdings von der Denkmalbehörde nicht gestattet, den Riffelputz oder den Dachvorsprung wiederherzustellen, was in Anbetracht der Bedeutung der Häuser, die sowohl innen als auch außen und als Ensemble unter Ensemble- und Denkmalschutz stehen, schwer nachvollziehbar ist.

An der nördlichen Fassadenseite erhalten die in der Außenhaut minimal zurückgesetzten Fenster und Türen im Erd- und Obergeschoss jeweils eine sanfte Bewegung ohne farbliche Gliederung. Die Baukörperfassade springt im Obergeschoss mit den drei aufeinanderfolgenden Sprossenfenstern leicht hin und her. Auf der Südseite fällt durch die farbliche Absetzung die Trennung zwischen Untergeschoss und Obergeschoss besonders ins Auge. Das herauskragende Vordach markiert dort, wo vorhanden, eine weitere Gliederung der beiden Stockwerke. Die nördlichen Fassaden haben keine Putzbänderung, sie sind aber durch die mit der Fassade abschließenden Fenster unterbrochen.

Bemerkenswert sind die Vor- und Rücksprünge an der Eingangsfassade zur Onkel-Tom-Straße, da sie bereits auf die Übertragung der inneren Form nach außen hinweisen, wie sie später an den frühen Beispielen der für Richard Neutra charakteristischen „spider legs" deutlich wird, dann zu sehen im Haus Kaufmann in Palm Springs 1946 und im Haus Rourke 1949 in Beverly Hills, Los Angeles.

Betrachtet man den Riffelputz genau, dann erinnert er an die in dieser Zeit im Bau befindlichen Entwürfe von Erich Mendelsohn wie die Villa am Karolingerplatz (1920–24) in Berlin, für die Richard Neutra die Gartenplanung übernahm. Die Doppelvilla war ein aus einem Kubus entworfenes Gebäude, welches durch zwei Querriegel in drei Teile untergliedert war. Eines der auffallendsten Merkmale war hier, neben den ineinander verschobenen Kuben und den die Fenster umgreifenden Ecken, der Ziegelverband, der die Außenfassade folglich kontrastreich strukturierte. Da Richard Neutra die Zeichnungen kannte und womöglich selbst daran arbeitete, mögen sie Pate für den Entwurf der Außenfassade in der Onkel-Tom-Straße gestanden haben.

Auch die Villa Sternefeld (1923–24) in der Heerstraße in Berlin war durch eben diese Besonderheit auffallend: Das aus Stahlbeton gebaute Haus sticht mit einer kubischen, dynamischen und kontrastreichen Fassade hervor, die mit tief über Eck eingeschnittenen, ochsenblutfarben eingerahmten Fensterbändern versehen war, hier wieder als Ziegelverband. Auch an der Rückseite des Gebäudes verwendete Mendelsohn den Ziegelverband in einer Weise, die an die Fassade in der Onkel-Tom-Straße erinnert. Auch das Gebäude, welches der Anlass für die Bekanntschaft von Neutra und Mendelsohn war, die Hutfabrik Gustav Hermann & Co. in Luckenwalde, besaß einen wohl proportionierten Ziegelverband als Fassade.

Die über Eck eingeschnittenen Fensteröffnungen sind Details, welche sich an der Südwestfassade der Zehlendorfer Villen wiederfinden, um dann schließlich von Richard Neutra in den Jardinette Apartments 1928 in Los Angeles – dem ersten öffentlichen Auftrag Richard Neutras in den USA – wieder aufgenommen zu werden. Dieses Merkmal erhält mit der unter der Fensterbrüstung unwillentlich hervorgehobenen Fassade die für Richard Neutra später so typische Dynamik. Anstelle des sonst oft verwendeten und gängigen Ziegelverbandes wurde für die Zehlendorfer Häuser jedoch Riffelputz verwendet. Die Außenhaut wirkt dadurch plastisch leicht und gibt der Fassade eine horizontale Dynamik.

Richard Neutra befand sich in Berlin inmitten der Stilrichtungen der Neuen Sachlichkeit, des Expressionismus und der Moderne, genau genommen an der Schnittstelle des Vertikalismus der expressionistischen Architektur zu dem Horizontalismus der Architektur der Moderne. Typisch war die Präsentation der Schlichtheit gepaart mit Leichtigkeit, Dynamik, Mobilität und Transparenz, um sich von der Wucht und der Masse der alten Architektur zu lösen.

Die folgenden, bislang im Zusammenhang mit Richard Neutra kaum erwähnten Projekte hatte er in der Berliner Zeit mitgebaut und -geprägt. Es handelt sich neben den bereits erwähnten Projekten um den Umbau der Haus-



leben Versicherung in der Dorotheenstraße (1921–22) mit einzelnen farbig akzentuierten Details bis hin zu ganzen farbigen Räumen im Innenbereich. Ferner war Neutra an der Neugestaltung der Fassade für das Verlagshaus Mosse (1921–23) und den damit verbundenen Entwürfen der Büromöbel für den Chef Richard Mosse sowie der neuen Inneneinrichtung beteiligt. Und schließlich war er im Wesentlichen für den Bau der bereits erwähnten Seidenfabrik Weichmann in Gleiwitz (Gliwice) von 1921–22 verantwortlich.

Die Bewohner von Neutras Häusern

Im Jahr 2010 besuchte Franz-Michael Wilinski, einer der Söhne der ehemaligen Bewohner des Hauses 85 aus dem Jahr 1933, das alte Haus seiner Familie. Dadurch wurde die Entstehungsgeschichte der Häuser wieder thematisiert und man fand einen konkreten Bezug der Häuser untereinander.

Wilinski erzählte den Bewohnern die Geschichte der Häuser und brachte sie wieder in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit. Der bereits erwähnte Investor Adolf Sommerfeld entpuppte sich neben seiner Rolle als experimentierfreudiger Unternehmer auch als enges und wichtiges Bindeglied zwischen den Familien, die damals die Häuser in der Onkel-Tom-Straße bewohnten. Der Bau der Häuser hatte ihn ungeplant zu dem Besitzer einer ungewöhnlich anmutenden Architektur in einer sonst eher konventionellen Wohngegend gemacht.

Ob es den außerordentlich starken Farben oder der extravaganten Konstruktion der Drehbühne geschuldet war, dass die Häuser zuerst keine Käufer fanden, wird nicht endgültig zu klären sein. Um die Häuser nicht leer stehen zu lassen, hatte sich Sommerfeld schließlich selbst um die Mieter oder Käufer im nächsten Verwandten- und Bekanntenkreis bemüht. Auf dem Foto einer Jubiläumsfeier der Firma Sommerfeld AG von 1928 kann man eine Gruppe von Menschen sehen, die regelmäßig bei den Sommerfelds in der Limonenstraße und bei den Wilinskis in der Onkel-Tom-Straße ein- und ausgingen. Nach dem fertigen Umbau durch den eng mit dem Sommerfeld-Konzern verbundenen Architekten Fred Forbat (1897–1972) hatte Wilinski das Haus mit seiner Familie 1928 bezogen und 1931 erworben.

Für die Gestaltung der Innenarchitektur hatte Ernst-Erich Wilinski – durch seine persönlichen Verbindungen und vermutlich durch die Mithilfe von Adolf Sommerfeld – niemand Geringeres als Marcel Breuer (1902–1981) gewinnen können. Schon früh hatte Wilinski Interesse an der zeitgenössischen modernen Architektur gezeigt. Walter Gropius hatte auf seinen Wunsch hin 1928 ein L-förmiges Haus für die Limonenstraße in Berlin-Lichterfelde geplant und entworfen. Ernst-Erich Wilinski erschien es jedoch unpassend aufwändig und modern und entschied sich gegen den Entwurf und für das Haus in der Onkel-Tom-Straße von Neutra.

Die Familie verbrachte bis 1933 eine schöne Zeit in dem Haus am Wald, man ging gesellschaftlichen Verpflichtungen nach und war in regem Kontakt mit Künstlern, Architekten und Schriftstellern. Die Kinder genossen den großzügigen Garten, man sah auch die Bruno-Taut-Siedlung am östlichen Ende des Gartens seit 1925 langsam wachsen. Die Kinder gingen in die gerade für den in der Gegend gewachsenen Zuzug und Bedarf fertig gebaute Grundschule in der Wilskistraße, entworfen von dem Architekten Richard Ermisch (1885–1960).

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 änderte sich die Lage für Adolf Sommerfeld und seine Firmen drastisch und schnell, ebenso für die Familie Wilinski. Spätestens als Sommerfeld 1933 Hals über Kopf Deutschland verlassen musste und über Holland nach Palästina floh, fühlten sich die Wilinskis nicht mehr sicher. Sie mussten im Oktober 1934 das eben erst erworbene Haus zu einem lächerlich niedrigen Preis zwangsverkaufen und schließlich verlassen. Aus der neuen Wohnung am Olivaer Platz trieb Ernst-Erich Wilinski nun die Auswanderung der Familie gezielt voran. Sie flohen Ende 1934/35 von Deutschland nach Haifa in Palästina.

Zu Anfang lebten sie unter schwierigen Umständen in Haifa. Besonders problematisch gestaltete sich die Situation für die Erwachsenen, da sie nach großen persönlichen und wirtschaftlichen Verlusten ein völlig neues Leben beginnen mussten und sehr aufeinander angewiesen waren. Die Kinder hingegen hatten die Zeit als schön oder abenteuerlich in Erinnerung. Franz-Michael und Ottfried-Karl Wilinski besuchten den Kindergarten auf dem Berg Karmel in Haifa. Es sollte zufällig eines der ersten von Walter Gropius für den Export nach Eretz Israel entworfenen und vorgefertigten sogenannten Kupferhäuser sein. Ernst-Erich Wilinski hatte nach der zwangsläufigen Beendigung seiner Tätigkeit 1933 als Übergang bis zur Emigration als Berater und Gutachter für die Firma Hirsch-Kupfer in Berlin und Eberswalde arbeiten können.

Trotz und gerade wegen der schwierigen Umstände in Haifa behielt Ernst-Erich Wilinski weiterhin den Kontakt zu Marcel Breuer. Er sorgte sich ernsthaft um ihn, da sie in Berlin noch kurz vor Wilinskis Abreise verabredet waren, das Treffen aber aufgrund der Flucht nicht stattfinden konnte. Wilinski erhielt bald eine Nachricht aus London, wohin Breuer nebst Gropius und Mendelsohn geflohen war. Er war dort vorerst sicher, seine Zukunft allerdings weniger, da die Engländer mit den europäischen Stahlrohrmöbeln aufgrund der anderen Heizgewohnheiten nicht viel anfangen konnten. Man suchte eher „nach einem hitzesammelnden Fauteuil“.

In Haifa traf die Familie Wilinski auf andere, inzwischen geflohene, enge Verwandte. Der Ingenieur und Unternehmer Joseph Loewy (1885–1949) ist einer der frühen Abenteurer und Pioniere und wesentlich mitverantwortlich für die Gründung und den Aufbau des Landes Israel. Er hatte bereits 1920 seine Baufirma in Jaffa gegründet, die die Entwicklung Palästinas vorantrieb. Bald war er mit seiner Frau Claire nach Palästina übergesiedelt. Sein persönliches Engagement und guter Geschäftssinn führten zu schnellen wirtschaftlichen Erfolgen in Palästina, die später den geflohenen Familienmitgliedern Schutz, Unterkunft und nicht zuletzt die existenzielle Grundlage für den Wiederaufbau boten. Joseph und Claire Loewy hatten 1929, auf Anraten von Adolf Sommerfeld, die Tochter Carmella (geb. 1929) von Claires Schwester Lehne Sommerfeld adoptiert und gingen mit ihr zurück nach Palästina. Durch das Schicksal waren nach 1933 die Familien und die Geschwister wieder vereint. Es waren am Ende die familiären Verknüpfungen und das unternehmerische Geschick von Joseph Loewy, die den Familien eine neue sichere Zukunft gab.

Dies galt auch für die Bewohner des Hauses der Onkel-Tom-Straße 87. Dieser Zweig der Familie Wilinski-Sommerfeld – Paul und Flora Loewy – hatte mit ihrer Tochter Miriam nach 1924 von Adolf Sommerfeld auch – als Mieter – ein Haus in Berlin bezogen. Paul Loewy war ebenfalls als Prokurist bei der Firma Sommerfeld angestellt und durch die Heirat mit Flora Sommerfeld mit ihm verwandt. Das Haus blieb bis 1941 im Besitz der Allgemeinen Häuserbau Actiengesellschaft von Adolf Sommerfeld. Die Nichte Carmella (geb. Sommerfeld, adoptierte Loewy, verh. Mazurszki) kam die Tante immer wieder in Berlin besuchen, wie zahlreiche Fotos aus der Zeit bezeugen können. Dieses Haus musste ebenfalls zwangsverkauft werden, in der Urkunde wurde außerdem ausdrücklich vermerkt, dass „ein Jude nicht anwesend war“.

Von den vier Häusern ist das Haus 87 in den 1960er Jahren eindeutig am gravierendsten zum Nachteil der ursprünglich von Richard Neutra fein durchdachten Architektur umgebaut worden. Mit Hilfe der Denkmalpflege und dem Berliner Architektenbüro Pitz & Hoh konnte das Haus in den jetzigen Zustand umgebaut werden, eben mit der bewussten Beibehaltung der Veränderungen aus den sechziger Jahren, die als Teil der Entstehungsgeschichte dieses Hauses akzeptiert wurden.

Das Haus 89 hingegen ist, als einziges der vier realisierten Häuser von 1924, bis heute im Besitz der Familie Kunze geblieben. Die Familie besaß eine gut laufende Elektrofirma. Nach der NS-Zeit musste das Haus an die amerikanische Besatzung übergeben werden und die Familie zog in ein Haus nach Berlin-Lichterfelde. Sie konnten bald nach dem Krieg wieder in ihr Haus in die Onkel-Tom-Straße zurückziehen. Das Haus ist gut erhalten, was den langjährigen, fortdauernden Restaurierungen zu verdanken ist. Bei der Renovierung hatten sich die Besitzer für die Aufnahme und Rekonstruktion mehrerer Bauphasen entschieden.

Bewohner des Hauses 91 war ab etwa 1928 die Familie Chajes, die eng mit der Familie Wilinski befreundet war. Insbesondere zwischen Zev Chajes und Franz-Michael Wilinski hatte sich bereits in frühen Jahren eine enge Freundschaft entwickelt, die bis zum Tod von Zev Chajes im August 2017 in New York bestand. Bis dahin telefonierten die Freunde wöchentlich und besuchten sich mehrmals im Jahr.

Die Familie Chajes musste Deutschland 1933 ebenfalls fluchtartig verlassen, da Benno Chajes (1880–1938), ein bekannter Sozial- und Gewerbehygieniker, als Mitglied des Preußischen Landtags (SPD) gegen das Ermächtigungsgesetz vom Mai 1932 war. Verstärkt wurde dies durch die Verbindung mit seiner ersten Frau Käte, die als Stieftochter des bedeutenden Sozialdemokraten Eduard Bernstein (1869–1931) auf der revisionistischen Seite der Sozialdemokraten stand. Benno Chajes zweite Ehefrau, die Kinderärztin Dr. Flora Rosenbund (geb. 1900), folgte mit ihrer Mutter und dem gemeinsamen Sohn Zev kurz darauf nach Tel Aviv. Die Kinderarztpraxis in der Onkel-Tom-Straße 89 wurde von dem jüdischen Arzt Fritz Demuth (1892–1944) übernommen. Dieser wurde 1944 in Auschwitz ermordet. Ein Stolperstein gedenkt seiner heute vor dem Haus.

Unter diesen dramatischen Bedingungen blieb in der Ferne die besondere Architektur, die großen Namen der Architekten der Neuen Sachlichkeit und auch der eines später weltweit berühmten Architekten wie Richard Neutra nicht vorrangig in der Erinnerung der Familien. Die Häuser bleiben jedoch das Bindeglied der durch den Nationalsozialismus vertriebenen Familien. Sie bereiteten ihnen, solange die Zeit währte, ein glückliches, schönes Heim im Freien und der grünen Natur.

Neutras Häuser – heute bewundert und begehrt

Da die Häuser bis 1928 nicht verkauft waren, hatte Adolf Sommerfeld sie innerhalb der Familie angeboten und bald vermieten, beziehungsweise im Fall von Familie Kunze und dann von Ernst-Erich Wilinski verkaufen können. Die Architektur der Häuser hatte keine vergleichbaren Vorbilder in der Gegend vorzuweisen, ganz im Gegenteil. Auf der gegenüberliegenden Seite der Onkel-TomStraße befand sich die Siedlung „Im Kieferngrund“, eine ebenfalls von dem Investor Adolf Sommerfeld 1920 geplante Häuserbebauung, die einen konservativen Baustil vertrat und zum Beispiel eher an die Architektur der Gartenstadtsiedlungen von Heinrich Tessenow in Dresden-Hellerau von 1909 erinnerte. Die Berliner Häuser waren die Musterhäuser jener Bauten, die Deutschland als Teil der Reparationszahlungen nach Frankreich schicken musste, ein Auftrag, den ebenfalls Adolf Sommerfeld erhalten hatte.

Sowohl Zev Chajes als auch Franz-Michael Wilinski hatten vor vielen Jahren, verstärkt nach ihrer Pensionierung, angefangen, sich für ihre gemeinsame Berliner Vergangenheit in der Kindheit und die ehemaligen Elternhäuser zu interessieren und reisten immer wieder nach Berlin. Ernst-Erich Wilinski war schon in den fünfziger Jahren häufig in Deutschland gewesen, um den langwierigen und schwierigen Wiedergutmachungsprozessen als Zeuge beizuwohnen. Auch Franz-Michael Wilinski war in der Zeit mit seiner Frau Marianne und der kleinen Edna in Berlin gewesen.

Seit Franz-Michael Wilinskis Besuch in seinem Elternhaus hatten sich über Jahre ein reger Austausch und eine Freundschaft zwischen den einstigen und heutigen Bewohnern entwickelt. Nur so sind die Geschichten der Familien für die nächsten Generationen der vier Häuser in der „Sommerfelds Aue“ bekannt geworden und für die Zukunft erhalten geblieben.

Diese Geschichten und das verlorene Material, die Korrespondenz und die architektonisch wertvollen historischen Dokumente konnten wieder in den richtigen Kontext gestellt werden. Tatsächlich ist es bis heute allen Bewohnern der Häuser zu verdanken, dass sich diese in solch gutem renoviertem Zustand, innen wie außen, sowohl als einzelne Häuser wie auch als denkmalgeschützte Gebäude und als Ensemble präsentieren.

Bis heute ist nicht sicher, ob Richard Neutra nach seiner Emigration nach Amerika die Häuser noch einmal gesehen hat. In seiner Autobiographie hat er von den Häusern berichtet, der Farbbefund fand allerdings keine Erwähnung. Daher ist es durchaus möglich, dass Adolf Sommerfeld das Farbkonzept erst nach Neutras Ausreise umsetzte, vielleicht inspiriert durch das Farbkonzept in seinem eigenen Wohnhaus. Bedenkt man, dass Adolf Sommerfeld eines der Gründungsmitglieder des Bauhauses war, dann verwundert es, dass sein Einfluss als Unternehmer lange so wenig gewürdigt oder anerkannt wurde.

Ob Richard Neutra andere Bauhaus-Mitglieder in dieser Zeit kennenlernte, ist nicht sicher. Die Bekanntschaft mit Walter Gropius scheint naheliegend, tatsächlich lernte er ihn aber erst 1928 in Los Angeles kennen, als dieser mit seiner Frau Ilse die gut dokumentierte Amerika-Reise unternahm. Die von dem Ehepaar Gropius gemachten Fotos der 1928 fertiggestellten Jardinette Apartments von Richard Neutra zeigen, mit dem unverkennbaren Blickwinkel von Gropius, seine Anerkennung von Neutras Architektur.

Richard Neutras Situation in Erich Mendelsohns Büro entwickelte sich im Verlauf des Jahres 1923 als zunehmend schwierig und konfliktreich, so dass Neutra verstärkt erneut den Plan fasste, Berlin endgültig in Richtung Amerika verlassen zu wollen. Nach dem Erhalt der für die Einreise nach Amerika notwendigen Papiere, dem sogenannten Affidavit, erreichte Richard Neutra im Oktober 1923 New York. Mit kleineren Jobs, die ihn aber bei weitem nicht ausfüllten, konnte er sich anfangs bei mehr oder weniger bekannten Architekten mühsam über Wasser halten. Der Kontakt zu dem von ihm maßlos bewunderten, alternden Louis Sullivan (1856–1924) brachte ihm nicht den Durchbruch, den er sich erhofft hatte. Auf der Beerdigung von Louis Sullivan im April 1924 lernte er schließlich zufällig Frank Lloyd Wright kennen, der eine Einladung an die Familie Neutra auf sein Anwesen nach Taliesin aussprach.

Richard Neutra war am Ziel seiner Träume. Seine Frau Dione und der erstgeborene Sohn Frank (nach eben jenem Vorbild Frank Lloyd Wright benannt), waren inzwischen ebenfalls in Amerika angekommen, so dass das Leben auch auf privater Ebene in ruhigere Fahrwasser gelangte. Die Familie Neutra zog gemeinsam nach Taliesin. Diese Umstände und die dort gesammelten Erfahrungen beschleunigten zweifelsohne ein Jahr später die ersten beruflichen Erfolge an der amerikanischen Westküste, zuerst in einer schwierigen Kooperation mit Rudolph Schindler und dann schließlich selbstständig.

Im Hinblick auf Neutras Gesamtwerk und die an der Westküste entstandenen, bis zum heutigen Tag bewunderten, geschätzten, spektakulären Villen und Architekturikonen sowie öffentlichen Gebäude, markieren die ersten privaten Berliner Bauten aus heutiger Sicht den Beginn einer eigenen Stilentwicklung. Sie können auch nicht die Einflüsse seines Vorgesetzten Erich Mendelsohn verleugnen, wie der stark ausgeprägte Riffelputz zeigt. Aber dieser fand eben als Putz und nicht als Ziegelverband, also als plastisches dekoratives Ornament, seine großartige Anwendung.

Die Zuschreibung der Häuser in der Onkel-TomStraße an Richard Neutra war nicht immer eindeutig, aber sowohl Briefe als auch andere Unterlagen konnten nachweisen, dass der Entwurf von ihm stammte. Eindeutig ist auch auf den in Los Angeles vorhandenen detaillierten Bauzeichnungen und den präzisen Entwürfen der Außen- und Gartenanlagen für die Zehlendorfer Häuser Neutras Handschrift zu erkennen. Und um noch einen Schritt weiterzugehen: Sogar die Auseinandersetzung mit Frank Lloyd Wright findet nicht zuletzt durch den Einfluss Richard Neutras Ausdruck in den Bauten Mendelsohns. Als Beispiel wäre hier die Villa Sternefeld von 1923 in der Heerstraße zu nennen, die auch in die Zeit von Neutras Mitarbeit in Mendelsohns Büro fallt. Erich Mendelsohn machte kein Geheimnis aus seiner Bewunderung und Verehrung für Frank Lloyd Wright. Doch hat andererseits auch Richard Neutra Spuren in Mendelsohns Oeuvre hinterlassen, wie am Fabrikgebäude Weichmann in Gleiwitz deutlich wurde, sichtbar an den in der Außenmauer zurückgesetzten Fensterbändern und der bewusst mit verstärktem Pfeiler akzentuierten Ecke sowie dem direkten Anschluss des Daches über den Fenstern.

Die Form eines nicht perfekten Kubus bei den Häusern in der Onkel-TomStraße ist auch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Architektur. Und nicht zuletzt verband Richard Neutra mit dem Experiment der Drehbühne jene Neugier und Faszination an der Technik, die den Geist der Zeit im Berlin der zwanziger Jahre ausmachte. Der Innovationsgeist kannte keine Grenzen, hier haben sich Adolf Sommerfeld und Richard Neutra auf Augenhöhe und mit gleicher Begeisterung getroffen. Neutra führte diesen Geist im Lovell Health House 1929 in Los Angeles weiter. Denn dort waren alle neuesten Erfindungen der Technik vorhanden und integriert, darauf hatte Neutra besonderen Wert gelegt.

Weitere Ansätze aus den Berliner Häusern fanden dort einen Höhepunkt. Die Hinwendung zum Licht und zur Natur und die Möglichkeiten zur sportlichen Ertüchtigung waren eine Richtung, die die zwanziger Jahre in Europa, aber auch in Amerika prägte. Mit den Bauherren Philipp und Leah Lovell hatte Neutra in Los Angeles die idealen Partner gefunden. Er wollte und konnte die Erfindungen und Strömungen aus dem Europa der zwanziger Jahre in der Architektur mit aufnehmen und hatte mit den finanziellen Möglichkeiten den Traum des Unmöglichen, einer neuen Architektur der Moderne realisiert. Neutra war vorerst am Ziel seiner Bestrebungen angekommen, in dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, welches Amerika damals verkörperte.

Richard Neutra fand bald seinen Platz als bedeutender und stilprägender Architekt in Amerika, der für den International Style stand. Sein eigener Entschluss, nach Amerika auszuwandern, verhalf ihm zu freiem Handeln und Agieren. Er schätzte die amerikanische Kultur und das Leben in der neuen Heimat. Im Gegensatz zu seinen deutschen Kollegen, die Deutschland nach 1933 verlassen mussten und als Exilanten nach Amerika kamen, konnte er alles, was Amerika ihm zu bieten hatte, offen annehmen und wertschätzen. Den Kontakt zu Deutschland behielt er und wurde nur wenige Jahre später 1930 für einige Monate von Walter Gropius an das Bauhaus nach Dessau ein geladen, nun als renommierter Architekt.

Heute sind die Berliner Häuser, im Gegensatz zu früher, bewundert und sehr begehrt. In der schönen Lage mitten im Wald, der heute nicht mehr so einsam ist wie früher, und mit einer starken Architektur, lebt es sich gut und frei in der Natur. Und die Bruno-Taut-Siedlung, die sich seit 1926 in einem weitläufigen Areal drumherum entwickelt hat, ist farbig und aktuell wie eh und je. Die vier weißen Häuser mit dem roten Putzband wirken nach wie vor erstaunlich modern und sind seit jeher Anziehungspunkt für viele Architekturtouristen aus aller Welt.



Die Kunsthistorikerin **Harriet Roth** *(* 01.08.1964. † 02.06.2021) gilt als Expertin für das Werk des Architekten Richard Neutra in Deutschland. Sie lebte in Berlin Zehlendorf in einer der von Neutra entworfenen Villen und verfasste das Standardwerk „Richard Neutra in Berlin“, welches seine frühen Einflüsse und Bauwerke beschreibt und dokumentiert.*

Richard Neutra Villa, Fassade und Garten, Ansicht von Osten, Ansichten von Außen und Innen:
© Jürgen Nogai



RABITZ & RABITZ
PROPERTY

The Art of Property

Es gibt Immobilien, die sich nicht über Quadratmeter erklären lassen. Häuser, deren Wert sich nicht in einer nüchternen Aufzählung von Daten, Ausstattung und Lagevorteilen erschöpft, sondern in einer Überzeugung, in einem architektonischen Gedanken, in einer Atmosphäre, die man nicht einfach besichtigt, sondern erlebt. Gerade dort beginnt unsere eigentliche Arbeit.

RABITZ & RABITZ führen ihr Unternehmen bewusst als Boutique. Nicht aus modischer Attitüde, sondern aus Identität. Wir glauben seit jeher daran, dass besondere Immobilien eine kuratierte Vermarktungsstrategie fordern. Wer ein außergewöhnliches Haus mit denselben Instrumenten behandelt wie jedes andere Objekt, verfehlt nicht nur dessen Charakter, sondern oft auch jene Menschen, für die es überhaupt in Frage kommt. Uns interessiert nicht die breite Inszenierung um ihrer selbst willen. Uns interessiert die präzise Ansprache der wenigen, die in der Lage sind, architektonische Qualität, kulturelle Tiefe und räumliche Identität wirklich zu erkennen und zu schätzen.

Gerade im Umgang mit einer architektonisch anspruchsvollen Villa, wie etwa dem Werk des weltweit bekannten und gefeierten Architekten Richard Neutra, zeigt sich diese Haltung in besonderer Klarheit. Ein Haus dieser Art ist nicht einfach Wohnraum. Es ist ein gebauter Gedanke. Es trägt ein Verständnis von Proportion, Licht, Linienführung und Landschaft in sich, das weit über den funktionalen Nutzen hinausgeht. Die Sprache einer solchen Architektur ist leise, aber eindeutig. Sie richtet sich nicht an jeden und genau darin liegt ihre Kraft. Wer solche Werke und Immobilien vermarktet, muss mehr können, als nur Sichtbarkeit erzeugen. Er muss Bedeutung lesen, Kontext verstehen und Räume in ihrem historischen und ästhetischen Zusammenhang vermitteln können.

Aus diesem Grund entwickeln wir für die architektonische Inszenierung bewusst Wege jenseits konventioneller Ansätze. Nicht, weil wir das Ungewöhnliche um seiner selbst willen suchen, sondern weil das Besondere nach einer Form verlangt, die ihm entspricht. Als wir im Rahmen der Verkaufspositionierung eine Vernissage mit Arbeiten von Stefan Heyne organisiert haben, ging es uns genau darum, einen Resonanzraum zu schaffen, in dem Architektur, Kunst und Publikum auf wirksame Weise miteinander in Beziehung treten. Wir wollten nicht einfach ein Objekt zeigen. Wir wollten eine Welt öffnen. Einen Abend schaffen, an dem sichtbar wird, dass eine Immobilie nicht nur Besitz sein kann, sondern Identität, Ausdruck und kulturelle Entscheidung.

Solche Formate entstehen nicht aus dekorativem Beiwerk, sondern aus strategischer Präzision. Denn die wirklich interessanten Käuferinnen und Käufer für außergewöhnliche Immobilien finden sich oft nicht dort, wo alle suchen. Sie gehören zu einem kleinen Kreis, den man nicht durch Lautstärke erreicht, sondern durch Relevanz. Vielleicht sind es nur fünf Prozent des Marktes, doch genau diese fünf Prozent entscheiden oft darüber, ob ein Objekt in die richtigen Hände gelangt. Sie reagieren nicht auf bloße Reichweite, sondern auf Qualität in der Ansprache. Auf Intelligenz im Marketing. Auf das Gefühl, dass hier jemand verstanden hat, was dieses Haus ist und was es eben nicht ist.

Unsere Aufgabe sehen wir deshalb nicht allein in der klassischen Vermittlung, sondern in der Übersetzung. Wir übersetzen Architektur in Sprache, Atmosphäre in Bildwelten, Besonderheit in eine präzise Positionierung. Dabei verbinden sich unterschiedliche Perspektiven, die sich in unserer Zusammenarbeit auf sehr natürliche Weise ergänzen. RABITZ & RABITZ vereinen einen Blick für Architektur, internationale Erfahrung, strategisches Denken und ein ausgeprägtes Verständnis für Sichtbarmachung mit entsprechender Sensibilität für Stimmungen, Menschen, Zwischentöne und unausgesprochenen Beweggründen, die Kaufentscheidungen tatsächlich prägen. In dieser Verbindung liegt die Handschrift unseres Unternehmens. Analytisch und intuitiv zugleich, kultiviert, präzise und persönlich.

Wir sind überzeugt, dass eine anspruchsvolle Marktpositionierung heute mehrere Ebenen zugleich beherrschen muss. Sie braucht kulturelles Gespür und Marktnähe, ästhetisches Urteilsvermögen und unternehmerische Klarheit. Sie darf sich klassischen Instrumenten nicht verschließen, muss aber ebenso selbstverständlich die neuen Medien beherrschen. Hochwertige visuelle Konzepte, kuratierte Präsentationen, digitale Sichtbarkeit, gezielte Social Media Kommunikation, persönliche Netzwerke, diskrete Direktansprache und dort, wo es sinnvoll ist, außergewöhnliche Formate wie kulturelle Veranstaltungen, all das verstehen wir nicht als Widerspruch, sondern als orchestriertes Zusammenspiel. Nicht entweder analog oder digital. Nicht entweder diskret oder sichtbar. Entscheidend ist, dass jedes Mittel dem Objekt dient und nicht umgekehrt.

Denn das eigentliche Ziel bleibt für uns immer dasselbe. Eine Immobilie in ihrer Individualität so sichtbar zu machen, dass sie genau die Menschen erreicht, für die sie wirklich Bedeutung entfalten kann. Dazu genügt kein Automatismus. Dazu braucht es Aufmerksamkeit, Erfahrung und den Willen, sich auf jedes Objekt neu einzulassen. Wir möchten nicht standardisieren, was anspruchsvoll gedacht wurde. Wir möchten das Besondere nicht glätten, sondern herausarbeiten. Und wir möchten unseren Auftraggebern zeigen, dass Vermarktung auf hohem Niveau weit mehr sein kann als ein Prozess, nämlich eine präzise durchdachte Bewegung hin zum richtigen Gegenüber.

Als Boutique-Unternehmen liegt in unserer bewusst gewählten Größe die Freiheit, den eigenen Weg mit Konsequenz und Klarheit zu verfolgen. Wir arbeiten selektiv, weil wir davon überzeugt sind, dass Qualität Konzentration braucht. Wir begleiten persönlich, weil Vertrauen nur im direkten Austausch entsteht. Und doch richtet sich dieser Anspruch nicht ausschließlich auf das vermeintlich Außergewöhnliche.

RABITZ & RABITZ verstehen ästhetisch-ökonomische Positionierung nicht als Privileg einzelner, herausgehobener Objekte, sondern als Handschrift, die jede Immobilie verdient. Auch die klassische Stadtwohnung, das Einfamilienhaus oder die solide Kapitalanlage tragen eine eigene Geschichte in sich, eine eigene Logik, eine eigene Berechtigung im Markt. Ihnen mit derselben Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Wertschätzung zu begegnen wie einer architektonisch herausragenden Villa, ist für uns Selbstverständnis. Am Ende geht es nicht allein um das Objekt, sondern um die Verbindung zwischen Raum und Mensch. Genau diese Verbindung sichtbar zu machen und den passenden Käufer zu finden, der sich in einer Immobilie wirklich wiederfindet, ist der Kern unserer Arbeit.

So verstehen RABITZ & RABITZ ihre Arbeit. Als Verbindung von Marktverständnis und Engagement, von Gestaltung und Kommunikation, von klassischer Beratung und neuen Wegen. Wenn wir für ein Objekt eine Vernissage organisieren, wenn wir Kunst und Raum in Beziehung setzen, wenn wir gezielt nur jene Kreise ansprechen, die ein Haus in seiner Tiefe erfassen können, dann geschieht das nicht als Geste, sondern als Ausdruck unserer Überzeugung. Besondere Immobilien brauchen keine laute Bühne. Sie brauchen die richtige Erzählung, den richtigen Kontext und die richtige Begegnung - unabhängig davon, ob sie gewachsen sind oder als Neubau und Ensemble erst ihre Geschichte finden. Nicht beliebig, nicht standardisiert, nicht austauschbar, sondern mit einer strategischen Sichtbarmachung, die der Qualität des Objekts gerecht wird und den Menschen erreicht, der sich darin wiederfindet. Genau darin liegt für uns die eigentliche Kunst unseres Berufs.

www.neutraberlin.com

DIE GRENZEN DES ERKLÄRBAREN

Der Journalist und Kurator Max Dax im Gespräch mit dem Künstler Stefan Heyne

Stefan Heyne, deine Fotografien zeigen die Farbverläufe wolkenloser Abendhimmel. Was ist für dich ein Sonnenuntergang?

Der Sonnenuntergang ist eine Metapher und ein Zeitraum, ein flüchtiger Übergang zwischen Tag und Nacht. Als kurzer Ausschnitt einer stetigen Bewegung appelliert er an etwas Wesentliches, das den Menschen seit jeher fasziniert. Während der Himmel tagsüber meist blau und nachts dunkel ist, färbt er sich durch Lichtbrechung und Erdrotation einmal täglich prismatisch ein. In dieser magischen Farbigkeit offenbart sich ein Big Picture, das uns wie ein Mantra unsere eigene Vergänglichkeit vor Augen führt und den Lauf der Welt bestimmt.

Der Sonnenuntergang trennt den Tag von der Nacht. Er bringt einen Rhythmus in die Welt und in das Leben.

Es handelt sich um einen Vorgang der Veränderung, der aber durch seine Präsenz und dadurch, dass das Bild am Himmel stattfindet, etwas Großes hat. Im Alten Ägypten gab es die verbreite Angst, dass die Sonne am nächsten Tag nicht wieder aufgehen könnte. Weil wir den Himmel, ganz anders als die Erde unter unseren Füßen, lange Zeit nicht betreten konnten, haben wir ihn kollektiv über Jahrtausende hinweg mit Bedeutung aufgeladen und zur Projektionsfläche gemacht. Wir haben den verständlichen, naiven Wunsch, Dinge und Personen zur besseren Orientierung zu verorten, so hält sich bis heute das Bild, dass Gott im Himmel residiere.

Ich frage nach dem Sonnenuntergang, weil in deinem fotografischen Werk diese Übergänge, diese prismatischen Übergänge, die du beispielsweise aus Flugzeugfenstern fotografierst, zum zentralen Motiv deines Werks geworden sind.

Dem liegt eine Suche nach Klarheit, Einfachheit und Radikalität zugrunde. Ich spreche von einem Nachdenken darüber, was Fotografie ist: Wie wir fotografieren, aber auch, wie wir als Einzelpersonen oder als Gesellschaft gewohnt sind, Fotografie zu betrachten und zu konsumieren. Und an der Schnittstelle dieser Fragen hat sich das dann im Prozess des Machens verfestigt. Ich habe ja nicht am Reißbrett gesessen und mir ein neues Sujet erdacht, um es dann zu exekutieren. Ich bin ein Passagier, der auf der Reise mitbekommt, was mich formal und motivisch anspringt. Wo bleibe ich hängen? Wo ist die Energie? Motivisch hat sich das im Laufe der Zeit immer weiter im Himmel verdichtet. Es ist ja in gewisser Weise ein Anti-Motiv. Wir sind es gewohnt, dass Motive zentral in der Mitte von Bildern stehen, und drumherum gibt es eine Umgebung, die im Kontrast zum Motiv steht und es dadurch in seiner Bildwirkung unterstützt. Das alles fällt in meinen Bildern weg.

Was genau ist das Unendliche, das sich dir im Himmelsbild offenbart?

Es ist das Universum, das sich offenbart. Wobei das kein konkreter Ort über unseren Köpfen ist, sondern eine Betrachtungsweise, eben eine universelle. So gesehen, werden die Fragen mit zunehmender Beschäftigung immer größer, die Unklarheit und die Ratlosigkeit auch, aber das Geheimnis und die Schönheit wachsen ebenfalls. Das ist etwas zutiefst Inspirierendes. Ich stelle beim Fotografieren und beim Entwickeln meiner Werke fest, dass es auf meine Fragen keine Antworten gibt, sondern stattdessen immer noch bessere Fragen. Und deshalb bleibt zum Schluss eine große Ratlosigkeit, wunderbar.

Wie siehst du dieses Verhältnis zwischen einer puren Ästhetik und einer vielleicht dahinter liegenden Göttlichkeit?

Ich lerne immer weiter und tiefer, dass die Dinge eben wirklich zusammenhängen, und ich spüre, dass getrennte Betrachtungsweisen für mich zunehmend uninteressanter werden. Insofern spielt Unschärfe in meinen Bildern eine große Rolle. Ich habe übrigens auch selbst den Überblick verloren, wo ich welche Bilder gemacht habe. Ort, Uhrzeit, Umstände. Zu Anfang habe ich es mir immer noch genau aufgeschrieben. Und dann habe ich es irgendwann gelassen.

Da werden die Bildtitel – Ort, Uhrzeit, Umstände – dann zu konkreter Lyrik.

Genau. Und trotzdem habe ich mit der Katalogisierung irgendwann aufgehört. Und manchmal, wenn ich alte Aufnahmen von mir sehe, weiß ich gar nicht mehr, wo ich diesen Himmel fotografiert habe. Und dann, eine Sekunde später, denke ich: Eigentlich toll, dass das hier so konkret und zugleich so ortlos ist.

Bedeutet weniger Information mehr Bild?

Ich würde sagen: ja. Informationen zielen ja immer auf Gewissheiten und Eindeutigkeiten ab. Kunst hingegen auf das Gegenteil, das Unerklärbare, das Geheimnis.

Wenn deine Bilder die Unendlichkeit zeigen, wie denkst du dann über die Rahmen nach, die deine Bilder einfassen?

Der Rahmen spielt eine wichtige Rolle, denn er ist eine Verlängerung des Bildes. Er unterstützt es. Viele meiner Bilder habe ich als Triptychen oder als vier- oder fünfteilige Arbeiten konzipiert. Wenn sie nebeneinander hängen, werden die Rahmen zu so etwas wie Fenstern, zu architektonischen Eingriffen. Man blickt durch drei oder vier Fenster auf ein- und denselben Sonnenuntergang. Die Unendlichkeit wird durch die Illusion von Fenstern gegliedert, was die Wirkung verstärkt.

Als Fotograf bestimmst Du die Farbigkeit, den Bildausschnitt, das Format, den Fokus, die Cadrage. Als Betrachter erlebst du ein Bild bei unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten. Wie kommunizieren deine Bilder mit dir, wenn etwa in der einsetzenden Dunkelheit die Farben zu Grauwerten werden?

Ich glaube, ein Bild wird grundsätzlich erst dann zum Bild, wenn es ständig kommuniziert. Wenn ich ein Bild angucke und das Bild eine Energie ausstrahlt, dann ändert sich das Bild mit jedem Wechsel des Lichts, obwohl es rein physisch unverändert bleibt. Schaue ich auf ein Bild, sehe ich potenziell viele unterschiedliche Bilder, je nachdem, in welcher geistigen Verfassung ich es mir ansehe. Ich sehe und fange an zu denken, und damit ändert sich das Bild. Insofern gibt es vielleicht das eine, das gültige Bild gar nicht.

Du arbeitest jetzt seit 15 Jahren an dieser Serie. Wie vertraut ist dir dieses same but different-Motiv mittlerweile?

Meine Bilder sind mir immer wieder total fremd, wenn ich sie sehe. Aber das meine ich in einem positiven Sinne. Denn es bedeutet, dass die Bilder eine Autonomie haben.

Wie kommt es, dass dir Bilder fremd sind, die du selbst geschossen, selbst entwickelt hast?

Ganz einfach: Weil man sich eben immer verändert, weil man selbst viel weniger fest und beständig ist, als man vielleicht denkt.

Wer nicht weiß, dass deine Bilder Sonnenuntergänge zeigen, könnte sie für Verläufe, für Design, für Abstraktion halt. Wie ist dein Verhältnis zur Abstraktion?

Abstraktion ist in meinen Augen letztendlich eine hilflose Kategorie. Wir sind es gewohnt, die Welt, die Wirklichkeit, in Kategorien und Beschreibungen aufzuteilen. Aber dann gibt es die Grenzen des Erklärbaren. Wir können die Welt eben nicht vollständig in Kategorien aufteilen. Die Stellvertreterkategorien für den ganzen Rest, der da nicht reinpasst, sind die Abstraktion und die Unendlichkeit. Ich aber teile die Welt nicht in abstrakt und real. Ich finde oft vielmehr, dass eigentlich die konkreten Dinge geradezu abstrakt sind, wenn man ihnen die gewohnte Bedeutung nimmt und sie unvoreingenommen betrachtet.

Vielleicht kam Kafka dem, was du hier beschreibst, am allernächsten. In seinem Zürauer Aphorismus schreibt er: „Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos richtig, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeutet: Unmöglichkeit von Krähen."

Das ist ein starkes Bild. Während der Arbeit löse ich mich in meinem Werk auf. Ich sehe keine leere Fläche, die ich schöpferisch im Eigenauftrag bezwingen muss, sondern ich versuche, mich durch die Fotografie zurückzunehmen und im Motiv zu verschwinden. Unsere Weltbetrachtung ist heute extrem wissenschaftlich-rational geprägt – doch die Wissenschaft ist letztlich auch nur ein Bild der Welt, das fatalerweise oft mit der Realität gleichgesetzt wird. Wir klammern uns an den Wunsch nach allumfassender Erklärbarkeit. Dabei spielt die Aufklärung oft ein falsches Spiel: In neuester Zeit werden unter ihrer Fahne weltweit wieder Kriege angezettelt. Es wird wortgewaltig verkündet, die Wahrheit ans Licht zu bringen und die Dunkelheit der Unwissenheit zu vertreiben. Dahinter verbirgt sich ein Absolutheitsanspruch, ein daraus resultierendes Diktat der Aufklärung, das ganz nach dem Motto verfährt: Wenn du nicht für uns bist, bist du gegen uns. Die Kunst darf und muss diese Narrative anders denken und spiegeln, indem sie sich diesem binären Zwang zur Eindeutigkeit entzieht.

Du sprichst von der Begrenztheit unserer Vorstellungskraft. Wo stößt unser gewohntes Betrachten an seine Grenzen?

Betrachten wir das Paradoxon des Menschen: Während wir vermeintlich still in einem Sessel sitzen, rast unser Planet mit wissenschaftlichen 107.000 km/h durch das All. Unsere menschliche Vorstellungskraft endet indes spätestens bei Mach 3; alles darüber hinaus wird durch die enorme Skalierung abstrakt und nicht sinnlich erfahrbar. Selbst die Lichtgeschwindigkeit bleibt am Ende eine Formel – eine Idee, mit der wir versuchen, das Unfassbare zu greifen. Hier trifft sich die Wissenschaft mit der Romantik: Der Begriff der Unendlichkeit symbolisiert jenen Teil von Raum und Zeit, der sich der Buchhaltung und der Vermessung entzieht. Wir brauchen Vergleiche und Skalierungen, um nicht beunruhigt zu sein. Man kann aber nicht allem mit dieser Herangehensweise beikommen, genauso wenig, wie man die Welt mit den Mitteln der Fotografie erfassen und abbilden kann. Das objektive Abbild, wofür ja die Fotografie exemplarisch steht, ist ja genauso wie die Zeit eine rein menschliche Erfindung, die auf Wunschdenken beruht, Von dieser falschen Annahme ausgehend, ist es ein Symbol, eine Metapher, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Was hat das mit deinen Bildern zu tun?

Das Wissen, dass wir hier ruhig sitzen auf einem Planeten, der mit unvorstellbarer Geschwindigkeit durchs Weltall jagt, löst in uns auch eine Spannung aus, weil wir diese beiden Gewissheiten im Kopf nicht zusammen bekommen. Meine Bilder finden sich am Rande dieser beiden Gewissheiten – an der Schnittstelle zwischen Tag und Nacht, zwischen Erde und All.



Das „Motiv" – die Edition

Von der Tageszeitung zum seriellen Kunstobjekt

Unter der Überschrift „Und immer wieder geht die Sonne auf" erschien am 20. Februar 2025 im Reiseteil der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) ein seitenfüllend abgebildetes Fotos aus Heynes ikonischer „Sunset"-Serie. Sie wurde in den Tagen danach von zahlreichen Lesern aus der Zeitung herausgenommen und eigenhändig gerahmt. Diese spontane Aneignung von Kunst aus dem Medium Tageszeitung inspirierte den Künstler, das Konzept der „Zeitung als Bildträger" konsequent weiterzuentwickeln und neu zu fassen.

Das Projekt 1. Teil: Die Zeitungs-Edition

Anlässlich der Ausstellung „Casa Chroma" Anfang Mai in Berlin erscheint im Wasmuth Verlag eine Publikation im übergroßen Zeitungsformat (45 × 65 cm), deren Ästhetik an das legendäre Magazin THE Manipulator angelehnt ist. Das „Sunset"-Motiv wird darin mehrfach ganzseitig abgedruckt, sodass die einzelnen Seiten zu einer mehrteiligen Arbeit zusammengefügt werden können. Diese Zeitung wird als künstlerische Intervention während der Ausstellung kostenfrei ausgegeben und kann beim Verlag gegen eine Schutzgebühr bezogen werden.

Das Projekt 2. Teil: Limitierter Fine Art Print. Eine Premiere

Parallel zur Zeitungsedition wird das Motiv aus der FAZ erstmalig als hochwertiger Kunstdruck zum Erwerb angeboten. Erworben wird ein Originalkunstwerk, das auf 50 Exemplare limitiert ist. Das Werk ist nummeriert und signiert. Bei Erwerb vor dem 29. April wird die Edition zum Subskriptionspreis von 620 EURO angeboten. Anschließend beträgt der Preis 720 EURO. Die Edition kann in der Ausstellung, über den Künstler oder die Webseite des Verlags erworben werden.

Vom seriellen Kunstobjekt zum Unikat – in der Richard Neutra Villa

Käufer der limitierten Edition haben die Gelegenheit, ihr Werk von Stefan Heyne in der Ausstellung „Casa Chroma" in der Richard Neutra Villa persönlich individualisieren und signieren zu lassen. Durch das handschriftliche Einfügen zum Beispiel der Initialen des Erwerbers in das Himmelsmotiv wird jedes Blatt zu einem poetischen Unikat.



Max Dax, *war Herausgeber der ersten deutschen Interview-Zeitschrift „Alert" und Chefredakteur des Popkulturmagazins „Spex" sowie der international erscheinenden Zeitschrift „Electronic Beats". Er untersucht als Journalist, Fotograf und Kurator das Spannungsfeld zwischen Kunst, Musik und Pop-Kultur. Er ist Chefredakteur der Neuen Berliner Illustrierten Zeitung und veröffentlichte zuletzt mehrere Bücher gemeinsam mit Alexander Kluge, Emil Schult, Radenko Milak und Bettina Scholz.*

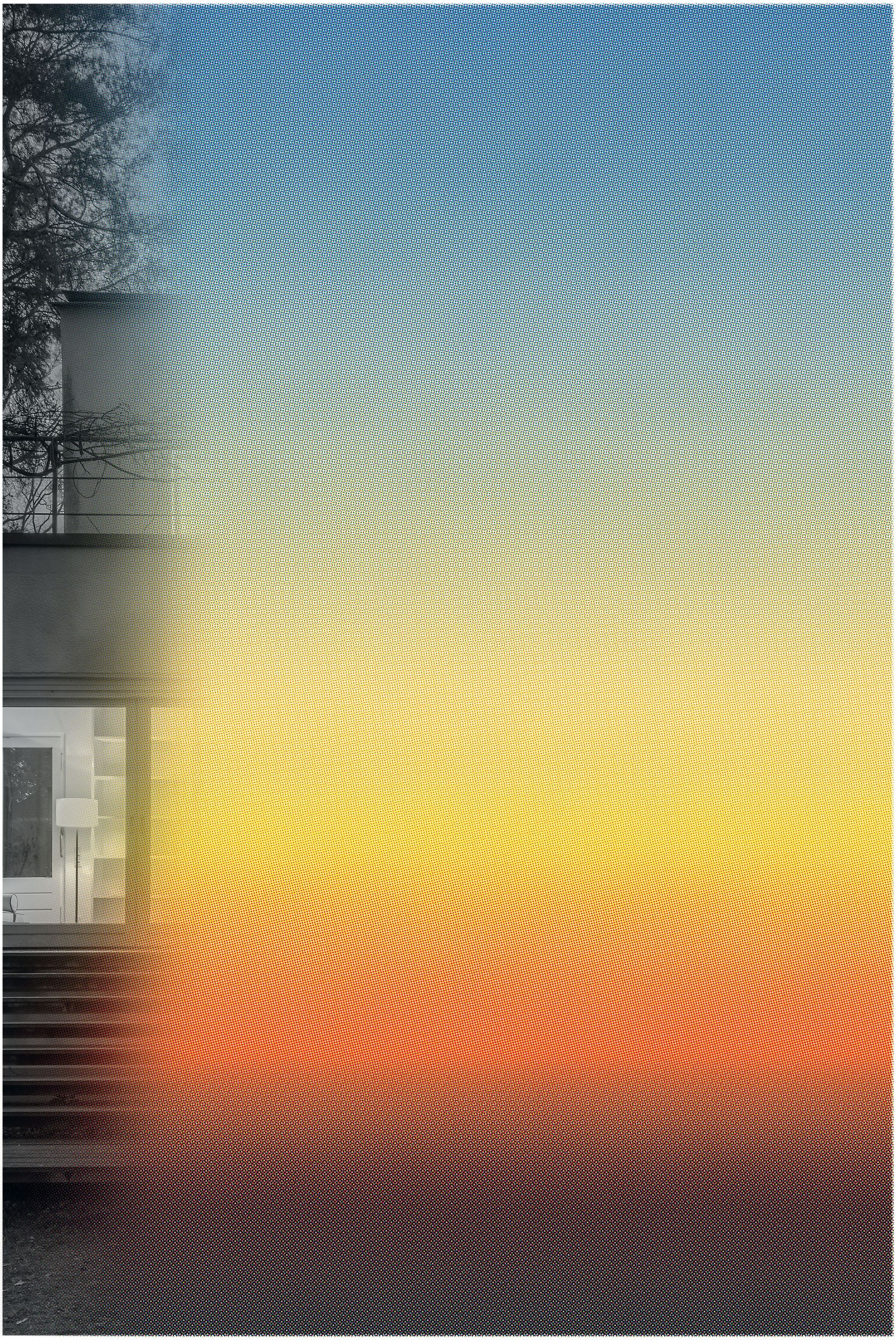
FAZ-Abbildung mit freundlicher Genehmigung. © Jürgen Nogai
Biopic Max Dax: © Lucia Margarita Bauer / Nicholas Mockridge

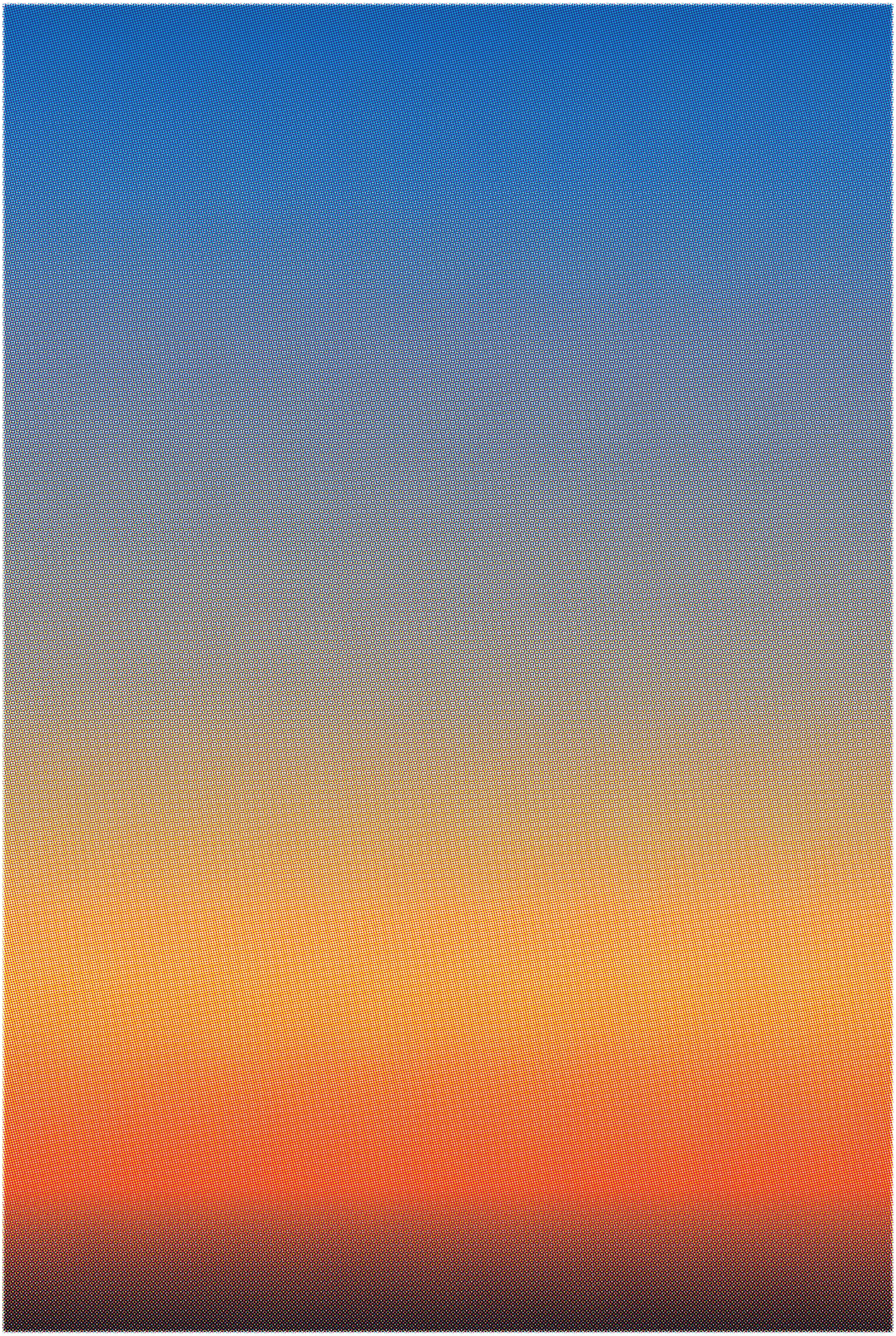
RANGE ROVER

SV BLACK

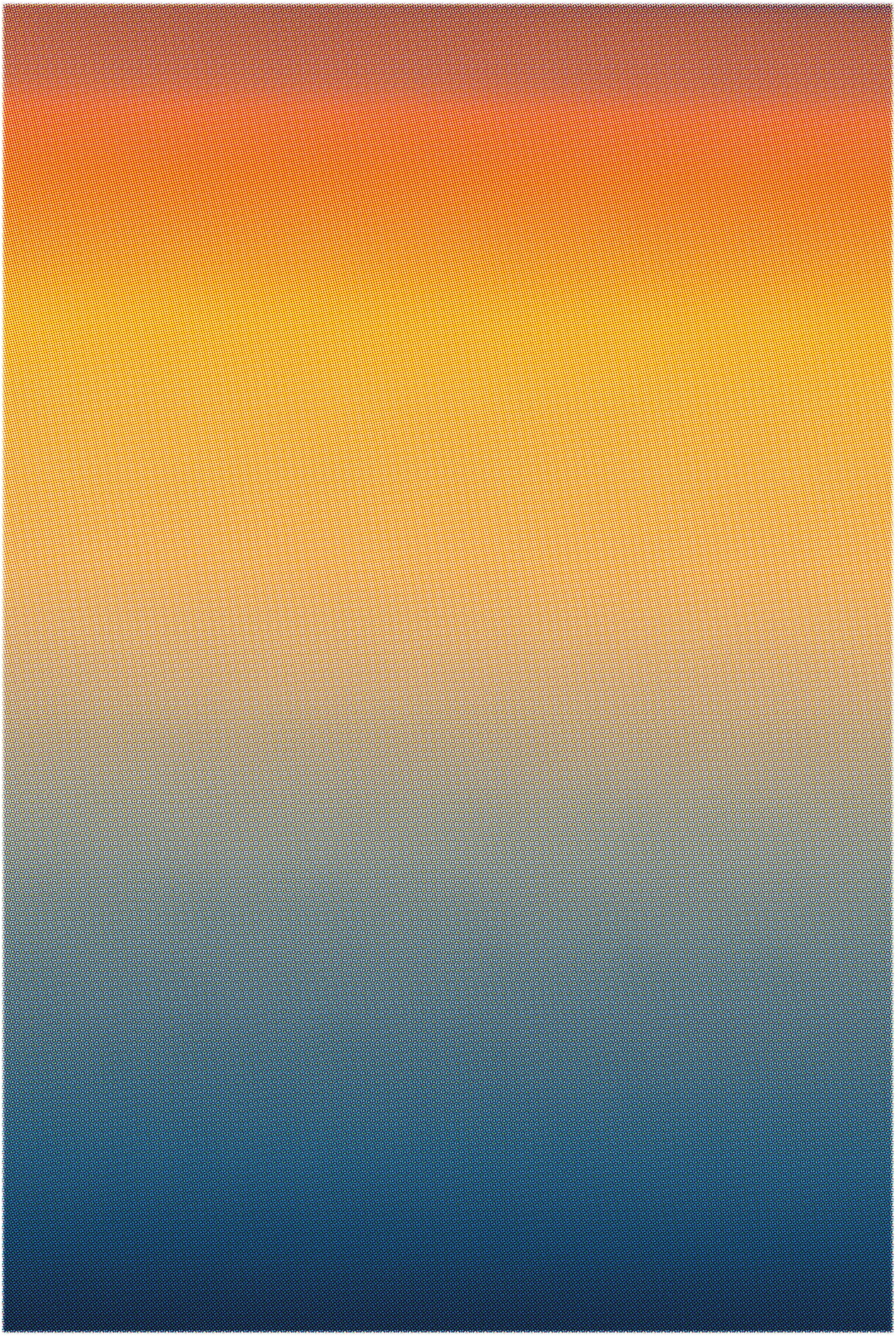


RANGE ROVER SV BLACK P615 AWD 4.4 Liter V8 MHEV Twin Turbobenziner mit 452 kW (615 PS): Kraftstoffverbrauch und CO_2-Emissionen (jeweils kombiniert): 12,0 l/100 km; 271 g/km; CO_2-Klasse: G











DER WAHRNEHMUNG DIENEN

von Felix von Böhm

Stefan Heyne im Dialog mit Richard Neutra

1953 experimentiert der britische Schriftsteller Aldous Huxley, der zu diesem Zeitpunkt durch seinen Roman „Brave New World“ bereits weltbekannt ist, mit dem Psychedelikum Meskalin. Seine Erfahrungen mit dem halluzinogen wirkenden Alkaloid, mit dem auch Autoren wie Allen Ginsberg, Henri Michaux und Ernst Jünger Erfahrungen sammelten, schrieb er in seinem Aufsatz „The Doors of Perception“ nieder, dessen Titel wiederum auf ein Zitat von William Blake anspielt und der Band „The Doors“ zwölf Jahre später ihren Namen gab.

Bei Blake heißt es: „If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.“ Der hier formulierten Sehnsucht nach der Erfahrung von Unendlichkeit in der allgemein als endlich angenommenen menschlichen Existenz begegnen wir auch in den Arbeiten des Berliner Künstlers Stefan Heyne, der seit Jahren unbeirrt nach jenen Unendlichkeitserfahrungen sucht – und sie in seinen konzeptionellen, der abstrakten Fotographie zuzurechnenden Arbeiten findet. Seine chromatischen Farbverläufe sind in einer von iPhone und Instagram geprägten visuellen Gegenwart entstanden. Sie verbinden ihre Betrachter aber auch mit den historischen Himmelsdarstellungen eines Bernardo Bellotto südlich oder eines Caspar David Friedrich nördlich der Alpen. Sie sind Türen, oder vielleicht eher Fenster, der Wahrnehmung im Huxleyschen Sinne: bereinigt von den sich überlagernden Bilderfluten der Gegenwart weiten sie den Blick in einen transzendentalen Bildraum.

Was passiert, wenn jene Idee von Unendlichkeit auf eine architektonische Umgebung trifft – noch dazu auf eine solche wie die von Richard Neutra, der selbst so interessiert an der Verschmelzung von Innen- und Außenwelt, von imaginiertem und konstruiertem Raum, von Abstraktion und Konkretion war?

Um jenes Zusammenspiel von Stefan Heyne und Richard Neutra intellektuell zu beschreiben, eignet sich Martin Heideggers Begriff des „Weltbezugs“: Das menschliche Dasein ist immer schon ein In-der-Welt-sein. Kunst und Architektur erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als isolierte Objekte, sondern als Weisen, Welt zu eröffnen.

Die Arbeiten Heynes, insbesondere seine fotografischen Serien, operieren mit einer radikalen Reduktion des Gegenständlichen. Durch gezielte Unschärfe, Lichtbrechung und Entmaterialisierung wird das Motiv seiner konventionellen Lesbarkeit entzogen. Heyne beschreibt diesen Prozess mit den Worten: „Ich versuche, alles zu vergessen, was ich über die Welt gelernt habe.“ In dieser Haltung zeigt sich ein paradigmatischer Weltbezug: Die Welt ist nicht länger ein Ensemble klar identifizierbarer Dinge, sondern ein Feld von Erscheinungen, das sich erst im Vollzug der Wahrnehmung konstituiert. Der Akt des Sehens wird zum eigentlichen Gegenstand. Hier eröffnet sich eine Nähe zu Heideggers Analyse des Daseins. Welt ist bei ihm kein bloßes Gegenüber, sondern ein Beziehungsgefüge von Bedeutungen, das sich im praktischen Umgang erschließt. Heynes Fotografien unterlaufen gerade diese scheinbare Selbstverständlichkeit der Welt, indem sie den gewohnten Bedeutungszusammenhang suspendieren. Der Betrachter wird in eine Situation versetzt, in der er seinen eigenen Weltbezug neu konstituieren muss. Die Bilder sind weniger Abbilder als vielmehr Ereignisse der Wahrnehmung – Orte, an denen sich Welt erst ereignet.

Diese ästhetische Strategie gewinnt zusätzliche Tiefe im Zusammenspiel mit der Architektur Richard Neutras. Neutra verstand Architektur stets als ein Mittel, den Menschen in ein sensibles Verhältnis zu seiner Umwelt zu setzen. „The house is a tool for living in harmony with nature“, formulierte er programmatisch. Seine Bauten zeichnen sich durch eine intensive Verschränkung von Innen- und Außenraum aus: Große Glasflächen, offene Grundrisse und die Einbindung der Landschaft erzeugen eine Architektur, die den Menschen nicht von der Welt trennt, sondern ihn in sie einbettet. Doors oder windows of perception, um mit Huxley und Blake zu sprechen.

Das Fenster, so lässt sich festhalten, spielt für Heyne und Neutra gleichermaßen eine zentrale Rolle: Es ist bei Neutra nicht bloß ein funktionales Bauelement, sondern eine Schwelle, ein Übergangsraum zwischen Innen und Außen. In dieser Funktion wird es zu einem konkreten Ort des Weltbezugs. Es rahmt den Blick, ohne ihn vollständig zu begrenzen, und macht die Welt zugleich präsent und distanziert. Neutra selbst betonte: „We must bring the outdoors into our homes if we want to remain human.“ Das Fenster wird damit zu einem Medium existenzieller Erfahrung.

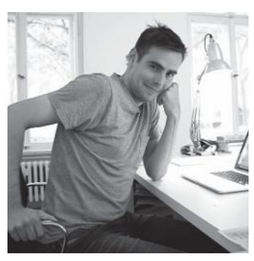
In Heynes Werk wird dieses Motiv auf radikale Weise transformiert. Seine Fotografien, die häufig aus Übergangssituationen heraus entstehen – etwa aus der Perspektive eines Flugzeugfensters –, unterlaufen die klare Trennung von Innen und Außen. Der Blick durch das Fenster führt nicht zu einer stabilen Landschaft, sondern in ein nahezu immaterielles Feld aus Licht und Farbe. Das Fenster öffnet sich hier nicht zu einer geordneten Welt, sondern zu ihrer Auflösung. Es wird zum Ort einer Verunsicherung des Weltbezugs – und gleichzeitig zu einer Einladung, dem Gefühl der Unendlichkeit nachzuspüren.

Ein kunsthistorischer Bezugspunkt für diese Konstellation findet sich im Werk von Caspar David Friedrich. Friedrichs Malerei inszeniert den Menschen als ein Wesen, das sich betrachtend zur Welt verhält. Die berühmten Rückenfiguren stehen vor Landschaften, die zugleich real und transzendental erscheinen. Auch hier fungieren Rahmungen – seien es Fenster, Türen oder natürliche Begrenzungen – als Vermittlungsinstanzen. Der Blick ist immer geführt, nie unmittelbar. Während bei Friedrich die Landschaft trotz aller metaphysischen Aufladung noch als solche erkennbar bleibt, löst sie sich bei Heyne nahezu vollständig auf. Eine kleinformatige Leinwand Friedrichs aus der Sammlung der Mannheimer Kunsthalle, an deren unterstem Rand ein aus dem Lot gekippter Horizont als einziger Bezugspunkt zur Umgebung verblieben ist, ebnet den Weg in Heynes Unendlichkeitsraum. Die Welt erscheint nicht mehr als Gegenstand der Anschauung, sondern als Prozess des Erscheinens selbst. Heynes Ansatz könnte als eine Radikalisierung dessen verstanden werden, was bei Friedrich angelegt ist: ein Weltbezug, der nicht auf Gewissheit, sondern auf Offenheit beruht. Caspar David Friedrich lernt fliegen!

Neutras Architektur bildet hierzu ein komplementäres Gegenstück. Sie strukturiert den Weltbezug räumlich und leiblich. Der Bewohner seiner Häuser erfährt die Welt nicht als abstraktes Phänomen, sondern als konkret erfahrbaren Zusammenhang von Licht, Luft, Material und Landschaft. Während Heyne die Wahrnehmung destabilisiert, stabilisiert Neutra sie – allerdings nicht durch Abschottung, sondern durch bewusste Öffnung. In der Verschränkung dieser drei Positionen lässt sich das Fenster als paradigmatisches Motiv der Moderne lesen. Es ist weder bloße Öffnung noch bloße Grenze, sondern ein Zwischenraum. Der Weltbezug, von dem Heidegger spricht, materialisiert sich hier in einer architektonischen und ästhetischen Form und wird zugleich reflektiert und in Frage gestellt.

So entsteht ein Spannungsfeld zwischen Verankerung und Entgrenzung: Neutras Architektur verankert den Menschen in der Welt, während Heynes Fotografien diese Verankerung auflösen und in eine Schwebe überführen. Friedrich schließlich markiert einen historischen Zwischenpunkt, an dem der Weltbezug noch als romantische Erfahrung der Natur erscheint. Zusammen zeigen diese Positionen, dass Weltbezug kein statisches Verhältnis ist, sondern ein dynamischer Prozess, der sich in unterschiedlichen ästhetischen und räumlichen Praktiken immer wieder neu formiert.

Der Begriff des Fensters bündelt diese Dynamik. Er steht für die Möglichkeit, Welt zu erfahren, ohne sie vollständig zu besitzen. In der Transparenz des Glases, in der Rahmung des Blicks und in der Spannung zwischen Nähe und Ferne manifestiert sich ein grundlegendes Moment menschlicher Existenz: das ständige Sich-Verhalten zur Welt. In diesem Sinne machen Heynes Arbeiten, Neutras Architektur und Friedrichs Malerei auf je eigene Weise sichtbar, was Heidegger als Grundverfassung des Daseins beschreibt – seinen unaufhebbaren Weltbezug.



Felix von Böhm

ist Gründer und CEO von art/beats and Lupa Film GmbH. Ein wichtiger Teil seiner Arbeit besteht in der Zusammenarbeit mit Künstlern.
Er arbeitet ebenso als Journalist (u. a. FAZ, 032c, Blau und Monopol). Für die Nationalgalerie produzierte er das Podcast KUNSTPAUSE der JUNGEN FREUNDE. www.art-beats.de

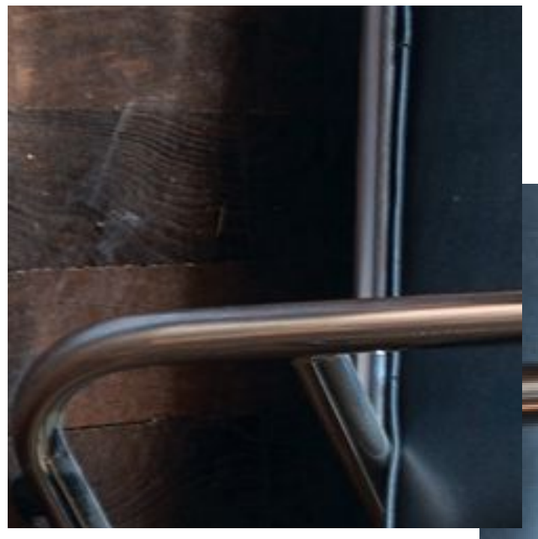
Richard Neutra: Alpha Seating Single © VS Vereinigte Spezialmöbelfabriken
Portrait Felix von Böhm © Constantin Lieb
Richard Neutra Villa, Blick gen Osten aus dem Haus heraus © Jürgen Nogai

FARBE UND ARCHITEKTUR

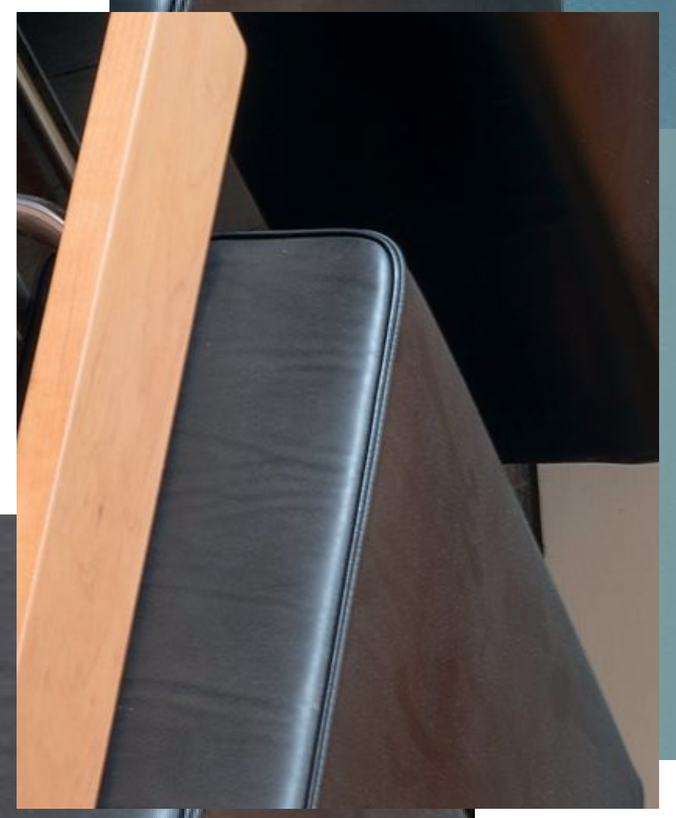
von Peter Greenberg und
Ester Bruzkus (Übersetzung)

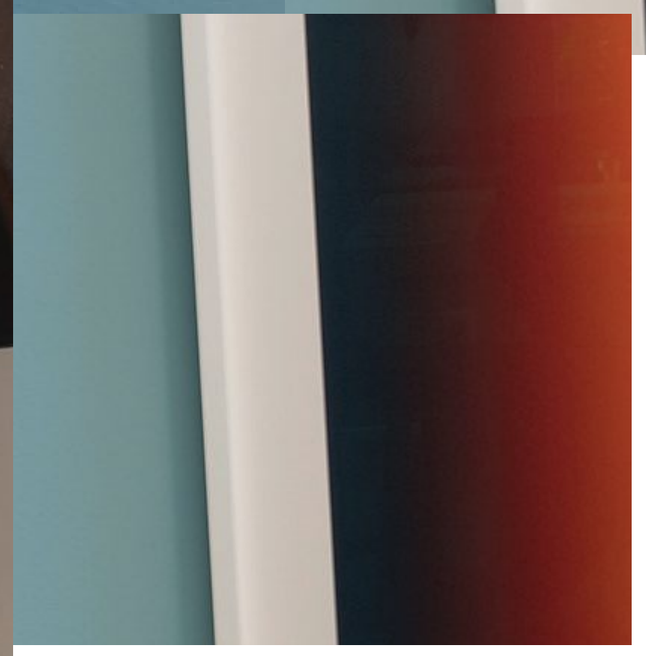




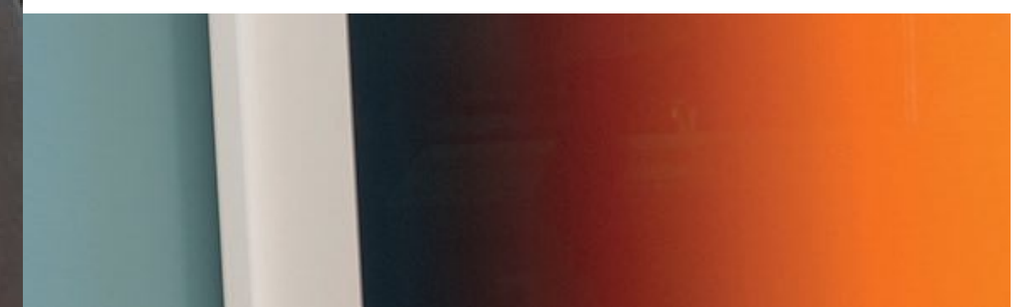






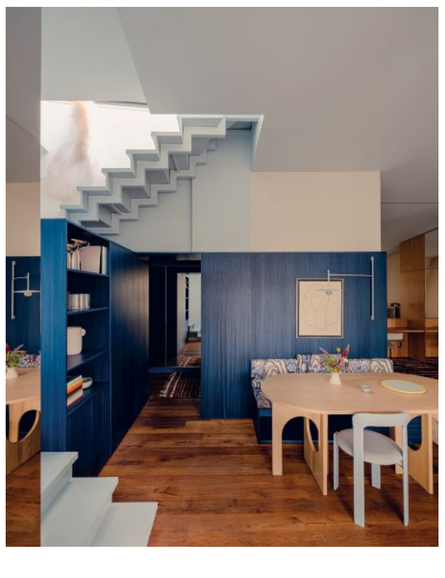
















Wir nutzen Farbe als wesentliches Element der architektonischen Gestaltung. Sie vermittelt das räumliche Konzept, ist bei uns jedoch immer der grundsätzlichen Idee untergeordnet. Die Farbe ist selten die Idee selbst. Kontrast, Maßstab, Gliederung, Verbindung, Raum-im-Raum, Atmosphäre. Farbe vermag den Raum zu definieren und Volumen und Flächen zu gliedern. Farbe lenkt die Bewegung durch den Raum und verbindet Räume in einer Abfolge. Farbe ist ein räumliches Medium, keine dekorative Ergänzung. Farbe ist ein architektonisches Material mit Tiefe, Textur und unterschiedlichen Reflexionsgraden. Farbe trägt dazu bei, räumliche Klarheit und die Hierarchie der Teile zu definieren.

Farbe ist für das Erleben des Innenraums wesentlich. Wer sie vernachlässigt, sie nicht studiert, nicht mit ihr spielt oder Angst vor ihr hat, verpasst eine wichtige Ausdruckskomponente für die Gestaltung von Räumen.

Mit unseren Entwürfen lehnen wir vereinfachende Assoziationen von Farbe mit psychologischen Wirkungen ab. Die Verknüpfung von Farbe mit Stimmungen geht auf Johann Wolfgang von Goethe und seine „Farbenlehre“ (1810) zurück. Sein subjektiv-romantischer Ansatz, Farbe nicht nur physikalisch, sondern auch als sinnlich-sittliche Wirkung auf das menschliche Gemüt zu begreifen, beeinflusst bis heute die Art und Weise, wie Menschen über Farbe in der Architektur unterrichtet werden und prägt auch das Verständnis von Farbe in Design, Architektur und Kunst.

Die beiden Maler und Bauhaus-Lehrer Wassily Kandinsky und Johannes Itten befreiten die Farbe in den 1920er Jahren von der Natur, ersetzten diese jedoch durch Metaphysik und Subjektivität. Josef Albers, der ebenfalls am Bauhaus lehrte, meinte, dass Farbe keine feste und eigenständige Bedeutung habe und dass die Wirkung einer Farbe erst durch die Wechselwirkung mit anderen Farben entstehe. Der Gestalter Hinnerk Scheper – in der Nachfolge von Kandinsky von 1925 bis 1933 Leiter der Wandmalerei-Werkstatt am Bauhaus – lehrte, dass Farbe an sich räumlich und umgebungsbezogen ist, nicht nur bildhaft: „Farbe darf nicht wie eine Verkleidung sein; sie muss eine Eigenschaft der Architektur sein.“ Etwa zur gleichen Zeit nutzte der niederländische Architekt und Maler Theo van Doesburg Farbe, um zum Wesen der räumlichen Struktur vorzudringen. Und der Designer Gerrit Rietveld, wie van Doesburg Mitglied der niederländischen Künstlergruppe De Stijl, nutzte Farbe als konstruktives Mittel, um Masse und Volumen in elementare Flächen aufzulösen und Räume neu zu definieren.

Für Le Corbusier spielt Farbe in der Architektur eine instrumentelle, räumliche und kompositorische Rolle. „Die Farbe ist in der Architektur ein ebenso kräftiges Mittel wie der Grundriss und der Schnitt“, schrieb der Architekt, weil er Farbe nicht als dekorativen Zusatz, sondern als integrativen Teil des Entwurfs verstand – aber er wusste auch, dass die Wahrnehmung von Raum vom Zusammenspiel der Flächen und ihrer Farben abhängt. Bruno Taut, auch er ein bedeutender Protagonist des Neuen Bauens, schrieb 1920: „Farbe ist Ausdruck der Lebensfreude.“ Taut verstand, wie Farbe – an sich – zu dem beiträgt, was wir heute in der Architektur als „Wohlbefinden“ bezeichnen: „Farben im Wohnbereich sollten das Leben erhellen und die Stimmung heben.“ Taut, der besonders in seinen Berliner Siedlungen wie der Onkel Toms Hütte Farbe einsetzte, schrieb: „Möbel müssen mit den Wänden harmonieren; Farbe strukturiert den gesamten Raum.“

Als Architekten und Designer wenden wir viele dieser Prinzipien in unserer heutigen Arbeit an. Bei uns steht das Konzept immer an erster Stelle, wenn wir uns fragen: Wie ist der Raum organisiert? Welche räumlichen Hierarchien müssen geschaffen werden? Wie können wir Räume in Räumen schaffen, um Maßstäbe, Nutzungsmuster und Komfortzonen zu etablieren? Sobald diese Fragen geklärt sind, fragen wir uns, wie Materialien, Licht und Farbe uns helfen können, das Konzept zu verstärken und die richtige Atmosphäre zu schaffen.

Einige Beispiele aus unserer Praxis: Beim Innenausbau der Berliner Wohnung, die wir „THE GREEN BOX“ nannten (2020), kam die Entscheidung über die Farbe – das Grün der namensgebenden Box – erst gegen Ende der Planung auf. Der Entwurf sah vor, eine einzelne, aber komplexe, aus Holz gefertigte Box in die Mitte einer langgestreckten Wohnung zu platzieren, sodass der Verkehrsfluss an allen Seiten möglich war. In der Box sind die Küchen- und Sanitäranlagen verborgen; um sie herum befinden sich Wohnbereiche, die auf zwei Seiten einen Blick auf die Stadt bieten. Die Farbe unterstreicht das Konzept, indem sie den Kontrast zwischen der Box und den neutralen, rohen Betonwänden und -decken hervorhebt und zugleich die gestalterische Idee sichtbar und erlebbar macht. Die Farbe sorgt für Wärme im Gegensatz zum kühlen, unbehandelten Beton. Warum Grün? Es hätte auch eine andere Farbwahl sein können: Nachdem die Entscheidung gefallen war, erweiterte sich die Palette um Farben und Materialien, die zu der Grundidee passen und die Farbwahl unterstreichen. Neben dem tiefen Grün der zentralen Holzbox kommen farbenprächtige natürliche Quarzitsteine, Terrazzo, Messing, botanische Seidenstoffe und farbenfrohe Stoffe des Designers und Architekten Josef Frank zum Einsatz.

Ein Wohnprojekt, das wir „THE BLUE BOX“ genannt haben, ist ein weiteres Beispiel aus unserer Praxis. Hier handelt es sich um die Umgestaltung einer gesichtslosen Dachgeschosswohnung am Prenzlauer Berg in eine warme Zweitwohnung voller Farbe und Atmosphäre. Die Umgestaltung umfasste den Abriss überflüssiger Wände – die alle in einem einheitlichen Weiß gestrichen waren –, um den Raum zu öffnen und ein neues, gemütliches Interieur aus Einbau- und freistehenden Möbeln zu schaffen. Wir fügten in der Mitte der Wohnung eine Box aus Massivholz hinzu, um einen neuen Kern zu schaffen, der Licht und Luft um sich herum strömen lässt und den Raum vereint. Die Box wurde gebeizt, damit die Maserung des Naturholzes durchscheint. Diese „blaue Box“ kombiniert Wandverkleidung, Regale und eine eingebaute Sitzbank und schafft so ein neues Herzstück der Wohnung. Auf der anderen Seite der Wohnung befindet sich eine weitere eingebaute Box, ein raumhoher Regalschrank aus heller Eiche mit verspiegelten Paneelen, die den Raum optisch verdoppeln. Die vorhandene Holztreppe – ursprünglich in einem starken Kontrast aus Weiß und Dunkelbraun – ist nun himmelblau gestrichen, ebenso wie die Wände und die Decke, die den Treppenflur umgeben. Die Treppe führt hinauf zu einer Dachterrasse und einem Oberlicht, sodass das von oben einfallende Licht die Treppe in einen Farbverlauf aus Blautönen taucht, bedingt durch die relative Intensität des Tageslichts, das tiefer in die Wohnung eindringt.

Die Büroräume für das Unternehmen RELAXOUND, die wir 2023 entworfen und gestaltet haben, sind ein weiteres Beispiel für unseren Umgang mit Farbe und Licht. Diese werden hier eingesetzt, um Räume mit unterschiedlichen Eigenschaften zu schaffen: Kleine Räume sind dunkler und gemütlicher, während der große Raum heller und lebhafter wirkt. In den Gemeinschaftsbereichen werden leuchtende Farben verwendet – im Atelierraum hingegen ist die Farbpalette schlicht und reduziert und frei von visuellem Lärm. Die kleinen, dunkel gehaltenen Räume sind stimmungsvoll und laden dazu ein, auf eine andere Art zu arbeiten. Das Design soll kohärent, aber abwechslungsreich sein: Die Idee ist, echte atmosphärische Wahlmöglichkeiten innerhalb der Büroräume zu bieten.

Ein weiteres Beispiel für unsere Arbeit ist das Restaurant Villa Kellermann in Potsdam, am östlichen Ufer des Heiligen Sees gelegen. Die gestalterische Idee bestand darin, jeden Raum der historischen Villa, im Jahr 1914 vom königlich-preußischen Zeremonienmeister Friedrich Wilhelm von Hardt errichtet, als ein einzigartiges, farbenprächtiges Erlebnis zu inszenieren. Jeder Raum ist in unterschiedlichen Farbtönen gehalten und mit maßgefertigten Möbeln ausgestattet, die mit sorgfältig ausgewählten Materialien und Texturen bezogen und verkleidet sind. Die kontrastreichen Stoffe für die Stühle und maßgefertigten Bänke stammen von verschiedenen Herstellern und bilden eine spielerische Montage aus Farben, Texturen, Materialien und Mustern. Jeder Raum basiert auf einer Interpretation historischer Farbpaletten: Blau-, Grün- und Beigetöne. Der Hauptspeisesaal, der Salon Alter Fritz, bewahrt die hellbeigen Texturen und Farben des alten Gebäudes; die grünen Speisesäle sind in einer Harmonie sorgfältig ausgewählter Farbtöne gehalten; der Elefantensalon ist ein kleiner Saal in Preußischblau, der einen herrlichen Blick auf das Wasser bietet.



Ester Bruzkus

Nach ihrem Architekturstudium in Berlin und Paris gründete Ester Bruzkus 2002 ihr eigenes Studio in Berlin, das sie heute gemeinsam mit ihrem Mann Peter Greenberg leitet. Ihr Portfolio konzentriert sich auf Innenarchitektur und das Bauen im Bestand. Restaurants, Hotels, Wohnen und das moderne Arbeiten sind die Schwerpunkte des Büros. Ihren Designs begegnet man u.a. in Berlin und Potsdam. (www.bruzkusgreenberg.com)

Richard Neutra Villa / Lovell Easy Chair mit Ottoman
© Jürgen Nogai
BlueBox ©Pion Studio, Relaxound © Noshe, The Green Box
© Robert Rieger, Villa Kellermann Tim Raue © Jens Bösenberg
Portrait Ester Bruzkus und Peter Greenberg © Pion Studio

FRANK LLOYD WRIGHT

Die Freiburger Autorin Sigrid Faltin arbeitet seit mehr als zwanzig Jahren zur Geschichte des Guggenheim Museums. Sie hat Filme gedreht und Bücher geschrieben über Hilla von Rebay, Gründungsdirektorin des Guggenheim Museums, und über Frank Lloyd Wright, den Architekten des weltberühmten Baus. Nachfolgend veröffentlichen wir Auszüge aus Faltins bislang unveröffentlichtem Roman über die Entstehungsgeschichte des Guggenheim und seinen Architekten Frank Lloyd Wright. Mehrere Kapitel des Romans kommen auch auf Richard Neutra zu sprechen, der nach seinem Weggang aus Berlin mehrere Monate in Wrights Atelierhaus Taliesin in Wisconsin verbrachte, was ihn tief prägte. Die Mentor-Schüler-Beziehung der beiden war im Lauf der Zeit durch Bewunderung, freundschaftliche Zusammenarbeit und fachliche Distanzierung geprägt.

Seitdem Wright 1910 im Berliner Wasmuth-Verlag Zeichnungen seiner bisherigen Bauten veröffentlicht hatte, war er für viele europäische Architekten ein Vorbild. Viele von ihnen pilgerten zu Wright nach Amerika, um dort von ihm zu lernen. 1917 kam der Wiener Architekt Rudolph Schindler zu Wright, Erich Mendelsohn besuchte ihn immer wieder, 1924 wurde Richard Neutra auf Empfehlung von Mendelsohn Mitarbeiter in Wrights Büro, zusammen mit dem Züricher Architekten Werner Moser. Neutra und Schindler beaufsichtigten den Bau von Wright's Hollyhock Houses in Los Angeles. So kam Richard Neutra an die Westküste.

Juni 1943

Den Brief, der ihn unsterblich machen wird, hatte er schon weggeworfen. Der kleine Umschlag, parfümiert und himmelblau, sah verdächtig nach Fanpost aus. Das kann er nicht gebrauchen, er braucht Aufträge. Es ist Juni 1943, und es ist Krieg. Es gibt nichts zu tun, das ist die Höchststrafe für einen Menschen, der keinen Urlaub, kein Wochenende, keine Freizeit kennt. Wie ein missmutiger Löwe im Käfig streicht er seit Monaten durch Taliesin, energiegeladen, aber unausstehlich. Er will entwerfen! zeichnen! bauen! und nicht schmeichelnde Briefe lesen müssen von älteren Damen, die einst mit ihm gebaut haben und die jetzt die Urenkelchen in dem Haus, das er ihnen gebaut hat, bespaßen. Als läge mit Mitte siebzig auch seine beste Zeit hinter ihm. Deshalb hat er den himmelblauen Umschlag ungeöffnet in den Papierkorb geworfen.

Taliesin, sein Wohn- und Arbeitsort, ist seine Seele. Menschenfreundlich in seiner Helligkeit, naturnah in seinen Materialien, extravagant in der Architektur. Wer das Haus mag, den mag auch Frank. Und umgekehrt. Wie sein Erbauer hat auch das Haus seine Tücken und Lücken.

Frank fröstelt. Selbst Anfang Juni gibt es noch Tage im südlichen Wisconsin, an denen das Thermometer bei Tagesanbruch nur vier, fünf Grad anzeigt. Aus der Nähe der bodentiefen Fenster des Ateliers kommt ein kühler Luftzug. Wer ein schönes Haus haben will, muss eben manchmal leiden. Das war immer sein Credo. Sage niemand, er verlange nur seinen Kunden viel ab. Er weiß, wovon er spricht.

In den vier Häusern, die er bislang für sich selbst errichtet hat, hat er immer wieder erlebt, dass Ideen, die auf dem Zeichenbrett überzeugend sind, in der Praxis nicht funktionieren. Doch was ist schon ein undichtes Flachdach gegenüber der Vision, die dahintersteckt?

Neulich erst hat er drüben in Madison einen Vortrag gehalten, und als danach Fragen aus dem Publikum zugelassen wurden, stand Mrs. Manson auf, die bekanntermaßen schwierige Mrs. Manson, und sagte: „Mr. Wright, ich wohne in einem wunderschönen Haus, das Sie erschaffen haben. Es gibt aber leider ein Problem: Das Dach ist undicht." Man konnte eine Nadel fallen hören im Saal. Auf solche Geschichten stürzen sie sich gern. Frank musste also Mrs. Manson erklären, dass ein paar Regentropfen doch ein Kunstwerk nicht beschädigen. „Wie wäre es, verehrte Mrs. Manson, wenn Sie einen Eimer hinstellen und sich weiterhin an dem schönen Haus erfreuen", fragte er sie mit einem gewinnenden Lächeln, dem er einen Hauch von Spott beimischte. Sofort hatte er das Publikum auf seiner Seite. Was er nur gedacht hat: Mrs. Manson wollte wie alle seine Kunden ein Unikat, und die bergen nun einmal Überraschungen. Das hatte er ihr vorher lang und breit erklärt. Hinterher ist es immer der Architekt.

Frank steht von seinem Schreibtisch auf und geht hinüber zur Fensterfront. Er tastet mit seinen Händen die Fugen entlang auf der Suche nach dem Windhauch. Wo kommt diese unangenehme Kälte her, die seine Finger steif werden lässt? Wes, sein Schwiegersohn und bester Mitarbeiter, müsste den Fugenkitt neu auftragen, möglichst noch bevor Frank sich heute wieder ans Zeichenbrett setzt.

Er wickelt sich in sein Cape, nimmt seinen Stock aus Malakka-Holz, und tritt ins Freie. Nicht dass er aufgrund eines Gebrechens eine Gehhilfe bräuchte. Er nutzt den Stock als verlängerten Zeigefinger. Er gehört zu ihm wie der Bogen zu Paganini.

Die Knöpfe unten an seiner Baumwollhose sollen verhindern, dass der Wind die Beine heraufkriecht. Selbst wenn er legere Alltagskleidung trägt, ist er eine Erscheinung. Die Haltung so gerade wie sein unvermeidlicher Spazierstock, das graue Haar dicht gewellt, die Nase scharf geschnitten. Kleine Lachfalten um die Augen verraten seinen Sinn für Humor, die Mundwinkel sind stets ein bisschen spöttisch nach oben gezogen. Er ist fünfundsiebzig, für seine Umwelt jedoch erst dreiundsiebzig. Als er vor Jahrzehnten mal wieder um einen Kredit kämpfte, hat er sich zwei Jahre jünger gemacht. Aber ob fünfundsiebzig oder dreiundsiebzig – er fühlt sich kräftig wie ein Rennpferd, das gewinnen will und es immer noch kann. Er kommt nach wie vor mit vier Stunden Schlaf aus, bewältigt mühelos stundenlange Bergwanderungen, er kann mit seinem Witz weiterhin jedes Publikum erobern, die Ideen drängeln sich in seinem Kopf und brauchen dringend Auslauf. Im Laufe seiner langen Karriere hat er einige der schönsten Gebäude Amerikas gebaut. Das anerkennen sogar seine Gegner, an denen es nicht mangelt. Er gilt als der berühmteste Architekt des Landes, zu Recht, wie er findet, und er ist fest entschlossen, weiterhin für Furore zu sorgen, wenn nur die Götter ihn lassen.

Frank seufzt. Jetzt muss er wohl das kleine Päckchen öffnen, das Gene ihm gestern Abend hingelegt hat. Der Name der Absenderin hat Franks Neugier bis hin zur Ablehnung gezügelt. Ayn Rand, die exzentrische Russin, die ihn seit Jahren nervt. Ist es also soweit, ist ihr lang angekündigter Roman nun endlich erschienen? Frank schnürt das Päckchen auf und entnimmt ihm tatsächlich ein Buch, „The Fountainhead". Schon die Gestaltung des Umschlags bereitet ihm körperliche Pein. Die hohen dreidimensional gezeichneten, hochaufragenden Buchstaben sollen Hochhäuser darstellen, es ist einfach nur hässlich, schreiend statt geschmackvoll. Das, was einen dynamischen Eindruck machen soll, ist unproportional. Die Farben sind hässlich, rotbraun, rot, grau, weiß. Frank schlägt das Buch auf und überfliegt die Widmung, die die Autorin ihm in sein Exemplar geschrieben hat. „Für Frank Lloyd Wright, in Verehrung, Ayn Rand". Er blättert desinteressiert in dem Buch.

Vor sechs Jahren hatte Miss Rand ihm die ersten drei Kapitel geschickt mit der Anmerkung, er sei das Vorbild für ihren Helden Howard Roark. „Nicht sein Leben, nicht seine Arbeit, vielleicht auch nicht seine künstlerischen Ideale. Aber seine Denkweise ist die Ihre, glaube ich. Das haben Sie gelebt. Und meines Wissens sind Sie der einzige unter den Menschen des Jahrhunderts, der das gelebt hat." Das hat ihm gefallen, denn auch Frank sieht sich selbst als kompromisslosen, schöpferischen Architekten. Doch in Rands Text erkannte er sich nicht wieder. Spätestens als dieser gestörte, ichbezogene Architekt, von der Autorin verherrlicht als Kämpfer gegen lästige Regeln und erdrückendes Mittelmaß, eine Verehrerin vergewaltigt und ein Hochhaus gegen alle Widerstände durchsetzen will, ausgerechnet ein Hochhaus, wo er, Frank, doch der Meister der Flachbauten ist, wusste er, dass das nichts mit ihm zu tun hat. „Freiheit hat nichts mit maximaler Rücksichtslosigkeit zu tun", sagte er zu Miss Rand, wenn sie ihm wieder einmal nachgereist war, ihn abpasste oder anrief.

Er musste richtig rabiat werden. „Stecken Sie Ihren verdammten Manchesterkapitalismus sonst wohin, aber lassen Sie mich damit in Ruhe." Es hat nichts geholfen. Das beiliegende Werbeblatt wirbt mit Analogien zu einem „heute weltberühmten Architekten".

Immer wieder wollen Menschen Kapital aus seinem Namen und seinem Schicksal schlagen, und er kann nichts dagegen unternehmen. Verärgert legt Frank das Buch zur Seite. Er wirft die Verpackung in den Papierkorb und sieht den himmelblauen Umschlag. Also gut. Er bückt sich und nimmt sich doch noch des verschmähten Umschlags an. Fast täglich kommen parfümierte Briefe von unglücklichen Damen, die ihm ihre Bewunderung gestehen. Das schmeichelt ihm, macht aber seine Familie nicht satt.

Gerade als es für ihn wieder bergauf ging, als die Weltwirtschaftskrise überwunden und sein Name aus der Boulevardpresse, die sich an seinen Liebschaften ergötzte, ins Feuilleton gewandert war, als er endlich seine Visionen in Stein und Beton hätte umsetzen können, das TIME-Magazin eine große Titelgeschichte über ihn brachte, seine Auftragsbücher voll waren und er in seiner Architektenschule einen Aufnahmestopp verhängen musste, weil so viele seine Schüler werden wollten – da trat Amerika in den Krieg ein.

Jetzt ist Benzin rationiert, die Architektenschule, die ihm ein sicheres Einkommen bescheren sollte, geschlossen. Seine Schüler und Mitarbeiter sind zur Armee eingezogen, einige stecken in Lagern für Kriegsdienstverweigerer, oder im Gefängnis, weil sie Widerstand geleistet haben gegen ihre Einberufung. Diese tapferen Jungs bringen jetzt Häftlingen bei, wie man Toiletten saniert und Zellen gestaltet.

Frank findet es schändlich, wie es Präsident Roosevelt nach Pearl Harbor nicht schnell genug gehen konnte, die jungen Menschen im Krieg zu verheizen. Warum mischt er sich in Europa ein? Das hat Frank neulich in der Zeitung gefragt und wiederholt, was er bereits 1917 schon gesagt hat: Ein Krieg gebiert den nächsten. Lasst die Hände davon, selbst bei einem Hitler. Seitdem gilt Frank beim FBI als „Kommunist". J. Edgar Hoover hat eine Untersuchung gegen ihn eingeleitet.

Drei Mitarbeiter sind ihm in Taliesin verblieben. Wes, sein Schwiegersohn, ein ellenlanger, aber ansonsten patenter Kerl, hat sich auf Franks Drängen vom Kriegsdienst freigekauft. Er macht zwar mit seiner Körpergröße jegliche Proportionen eines Raumes kaputt, dafür kann er die elektrischen Leitungen eines Hauses planen, verlegen und reparieren. Wes ist unabkömmlich.

Cary ist wegen seines Asthmas vom Wehrdienst befreit. Vor einem Jahr noch hatte er sich als Architekt selbstständig machen wollen und im Tal das kleine Haus von Franks verstorbener Tante Margaret gekauft. Doch mitten im Krieg ein Architekturbüro zu gründen, war keine gute Idee. Frank hat Cary wieder eingestellt, um ihm zu helfen, seine Familie durch die schwierigen Zeiten zu bringen, auch wenn es nicht genügend Arbeit gibt.

Gene, Franks Sekretär, der entscheidet, wer zu Frank vorgelassen wird und wer nicht, der die Reisen plant und die Briefe tippt, kurz: der ihm nicht nur sein berufliches Leben organsiert, wurde aufgrund seines Hüftschadens vor der Einberufung bewahrt. Er ist vor ein paar Jahren in Taliesin in ein Rattenloch getreten und hat seinen gebrochenen Oberschenkelhals nie auskuriert, weil Frank nie auf ihn verzichten konnte. Jetzt humpelt er. Das Unglück hat ihm zumindest den Kriegseinsatz erspart.

Frank schaut sich die Schrift auf dem himmelblauen Umschlag genauer an: große breite Schwünge mit langen Strichen durch das t. Genauso schreibt er auch, ein langer Strich durch das t. Als Kind hat seine Lehrerin ihn gerügt wegen seiner Schrift.

„Wir Amerikaner schreiben steil und hoch, Frank", sagte sie immer.

„Ich nicht", war seine Antwort.

Er muss lächeln, als er sich daran erinnert. Vorsichtig ritzt er mit der Ecke des Zeichendreiecks den Umschlag auf und entnimmt ihm drei kleine himmelblaue Bögen.

„Lieber Mr. Wright," liest er, „könnten Sie mal nach New York kommen und mit mir über ein Gebäude sprechen für unsere Sammlung gegenstandsloser Gemälde. Ich denke, jedes dieser Meisterwerke braucht Raum und nur Sie" – der Schreiber hat darüber ein „so scheint mir" eingefügt – „haben die Fähigkeit, ihn zu gestalten." Frank studiert den Satz ein zweites Mal. Himmelblau, parfümiert – und doch ein Auftrag? Er liest weiter. „Es braucht so viel Gedanken und liebevolle Aufmerksamkeit, und die Erfahrung eines Kreativen, und seine Klugheit, um diese schwierige Aufgabe zu bewältigen." Das gefällt ihm. Er legt das erste Blatt vor sich auf den Schreibtisch und widmet sich dem zweiten. „In Berlin habe ich einst Ihre Ausstellung gesehen, die Mendelsohn organisiert hat, wie ich glaube – seinen Einsteinturm kenne ich. Aber sein Funktionalismus passt nicht zur Gegenstandslosigkeit." Mein Gott, Mendelsohn.

Erich Mendelsohn, dieser deutsche Kollege, Jude, wenn Frank sich richtig erinnert, hat ihn vor zwanzig Jahren in Taliesin besucht. Mendelsohn hatte gerade in Potsdam ein Observatorium gebaut, den er Einsteinturm nannte. Die runde Form hat Frank imponiert. Erichs Frau Luise, das weiß er noch gut, war eine begnadete Cellistin, die samstagabends die Hauskonzerte in Taliesin bereicherte. Mendelsohn hat seinen Schüler Richard Neutra aus Wien zu Wright geschickt, und Werner Moser aus Zürich. Heute sind alle drei berühmt. Damals hat er ihnen stundenlang seine Philosophie der organischen Architektur erläutert. Mit der Natur bauen, nicht gegen sie; Baumaterialien aus der Umgebung verwenden, nicht von weither ankarren; natürliche Farben einsetzen, bloß kein weiß, diese Nichtfarbe des Todes; Dächer müssen weit überkragen und das Haus schützen, im Sommer vor der Sonne, im Winter vor Schnee. Es war umsonst. Neutra und Moser sind zur anderen Seite übergelaufen, zum International Style.

Das Wort Verräter ist vielleicht ein zu hartes Wort, aber irgendwie geht es für Frank schon in diese Richtung. Die Leute vom Bauhaus, die den International Style kreiert haben, sind heute seine Gegner. Die Nazis haben jene Glass-Box-Boys, wie er sie spöttisch nennt, jetzt auch noch nach Amerika, vor seine Haustür, gespült. Gropius lehrt in Harvard, Mies van der Rohe baut in Chicago, Neutra in Los Angeles. Diese Neunzig-Grad-Winkeladvokaten kennen keine Demut vor der Natur. Ihre Schuhschachteln sind Särge für den menschlichen Geist. Auch Le Corbusier, der zu jedem Haus, das er baut, gleich ein Buch schreibt, wird völlig überbewertet. „Wenn Le Corbusier ein neues Projekt beginnt", pflegt Frank seinen Schülern zu sagen, „schließt er sich in seinem Atelier ein und malt auf Leinwand. Wenn ich ein Projekt anfange, setze ich mich an meinen Flügel und spiele. Das ist viel erfolgreicher."

Frank leidet darunter, dass seine Architektur im Jahr 1943 als unmodern gilt. Man hat ihn abgeschrieben. Das Schlimmste hat sein Kollege Philip Johnson über ihn gesagt, als er Frank zwar „den größten Architekten" nannte, dann aber nach einer kleinen Kunstpause boshaft hinterhersetzte: „des neunzehnten Jahrhunderts". Als hätte er die letzten dreiundvierzig Jahre im Bett verbracht. Das wird er Philip eines Tages zurückzugeben.

Umso schöner, dass der Kurator, der Frank hier auf parfümiertem himmelblauem Papier schreibt, womöglich ist er ja homosexuell, soll jeder nach seiner Façon glücklich werden, ihn, Frank Lloyd Wright, und keinen der Glass-Box-Boys als Architekten gewinnen möchte. „Ich brauche einen Kämpfer, einen Freund des Raums, einen klugen Mann," schreibt er. „Ich möchte einen geistigen Tempel, ein Denkmal, und Ihre Hilfe, das zu verwirklichen. Möge dieser Wunsch gesegnet sein. Hilla Rebay, Kurator der S. R. Guggenheim Stiftung".

Wenige Wochen, nachdem Wright Rebays Brief erhalten hat, reist er im Sommer 1943 mit seiner Frau Olgivanna nach New York, um Solomon R. Guggenheim, den „Kupferkönig", kennenzulernen. Guggenheim hat mit dem Abbau von Kupfer in Chile das Vermögen seiner Familie weiter vermehrt, sich inzwischen aber aus der Firma zurückgezogen. Er sucht einen neuen Lebensinhalt. Die deutschstämmige Künstlerin Hilla von Rebay hat Guggenheim davon überzeugen können, moderne Kunst zu sammeln. Bislang ist die exquisite Sammlung gegenstandsloser Kunst in einem ehemaligen Autohaus ausgestellt. Nun aber soll ein neues Museum für die Guggenheim Collection errichtet werden, und Rebay hat dafür als Architekten Frank Lloyd Wright auserkoren. Wright kommt es wie gerufen. Er will und braucht den Auftrag unbedingt.

Frank ist am Nachmittag mit Hilla Rebay im Museum of Non-Objective Painting verabredet, wo bislang die Guggenheim-Sammlung ausgestellt ist, nur wenige Blocks südlich des Plaza.

Leise summend betritt er um Viertel vor vier die Hotellobby. Seine Absätze, die ihn ein paar Zentimeter größer machen, klackern auf den Steinstufen, als er die breite Eingangstreppe auf die Grand Army Plaza hinunter tänzelt und dem Doorman ein großzügiges Trinkgeld zusteckt.

Trotz der Hitze ist er perfekt gekleidet im cremefarbenen dreiteiligen Leinenanzug, mit Schlips und Einstecktuch, dem selbst entworfenen und nur für ihn modellierten Hut nebst dem unvermeidlichen Stock. Die Seidenkrawatte hat er nach Künstlerart zu einer Schleife gebunden. „Windsorknoten sind etwas für Kaufleute“, sagt er gerne.

Dieses Outfit, seit Jahrzehnten kultiviert, ist sein Markenzeichen. Im Winter trägt er ein Cape über dem Anzug. Es kann auch ein Mantel sein, aber man sieht ihn nie, wie er die Ärmel nutzt. Auch ein Mantel hängt stets wie ein Cape um ihn, denn das streckt wie die erhöhten Absätze. So zeichnen ihn die Karikaturisten, so erkennen ihn die Menschen auf der Straße, Taxifahrer, Hotelangestellte. Es ist die perfekte Eigenwerbung. Als Architekt versteht er etwas von Stil und Styling.

Pünktlich um vier biegt er in die 54. Straße ein und steht vor dem Museum, einem zweistöckigen Bau mit bodentiefen, weiß gestrichenen Metallfenstern, früher wurden hier Autos verkauft. Als Frank eintritt, ist er beeindruckt. Nichts beleidigt sein Auge. Die hölzernen Dachbalken sind weiß gestrichen, die Wände mit schiefergrauen Stoffbahnen verkleidet. Der riesige Ausstellungsraum ist durch anthrazitfarbene Trennwände in kleine Nischen unterteilt. Quadratische Polsterbänke auf Kniehöhe, ebenfalls schiefergrau, laden zum Hinsetzen und Betrachten der Kunstwerke ein. Meterhohe Gemälde hängen in dicken silbernen Rahmen knapp über dem Boden. Im Hintergrund hört Frank leise die Goldberg-Variationen, die er als Junge stundenlang mit seinem Vater geübt hat. Das ist viel mehr als ein Museum, es ist eine weltliche Kirche.

Eine junge Dame kommt hinter einem Schreibtisch hervor. Ob sie ihm helfen könne.

„Ich bin Frank Lloyd Wright und mit Baroness Rebay verabredet.“

„Sie sind angemeldet, Mr. Wright. Machen Sie es sich doch bitte noch etwas auf den Polstern bequem. Die Baroness kommt gleich.“

Kaum hat er sich hingesetzt und den Bildern zugewandt, Bilder, wie er sie noch nie gesehen hat, eine Explosion von Form und Farbe, ohne dass irgendein Gegenstand zu erkennen ist, hört er einen kläffenden Scotch-Terrier, gefolgt von hektischen Schritten, gedämmt vom Teppichboden.

Hilla Rebay, Anfang fünfzig, klein und untersetzt, kastanienbraun gewelltes kinnlanges Haar, rauscht an. Sie trägt einen doppelreihigen weißen Hosenanzug mit goldenen Knöpfen, der ihre stämmige Figur noch unterstreicht, eine handtellergroße Stoffrosette an der linken Brust, und hält einen riesigen Strohhut in der Hand. Alles an dieser Frau schreit nach Aufmerksamkeit. Ihre Stimme ist hell und etwas zu laut, der Akzent stramm deutsch, die Sprechgeschwindigkeit rasant. Der Hund interessiert sich für Franks Hosenbein. Das stört sie nicht weiter.

„Mr. Wright, ich hoffe, Sie mussten nicht allzu lange warten.“

„Keine Sorge, Baroness, ich bin gerade erst angekommen.“

„Ich musste noch mit Franty Gassi gehen. Meine Sekretärin macht das nicht. Ich hoffe, Sie haben nicht auch so viel Ärger mit Ihren Mitarbeitern.“

Frank wundert sich, wie sie über die junge Sekretärin lästert, die an ihrem Schreibtisch alles mithören kann. So kann man auch der Welt die Wahrheit sagen, stellt er irritiert fest. Diese Frau ist schrill, aber für exzentrische Damen hatte er schon immer eine Schwäche. Wenn die ersten sieben Sekunden prägend sind, denkt er, kann das ja lustig werden.

„Konnten Sie sich schon mit den Werken von Bauer vertraut machen? Dem großen Maler Bauer?“

„Ich bin wirklich gerade erst gekommen. Ich hatte gedacht, das sind Werke von diesem Russen...?“

„Kandinsky haben wir im Obergeschoss. Das hier ist der Bauer-Raum. Sie müssen wissen, Kandinsky ist der Schiller und Bauer ist der Goethe der Malerei.“ Sie klingt, als dulde sie keinen Widerspruch.

„Diese Werke verfremden nicht irgendwelche Dinge, sie sind nicht abstrakt, sie sind völlig gegenstandslos.“ Die Baroness belehrt ihn in einem Ton, der ihn an die schnarrenden Nazis in Hollywood-Filmen erinnert. „Das müssen Sie sich merken, Mr. Wright.“

Frank nimmt die Unterscheidung zur Kenntnis, so wie es ihm auch egal ist, ob seine Taschentücher gestreift oder kariert sind. Bislang hat er sich nicht für die gegenstandslose Malerei, die hier gezeigt wird, interessiert. Die Mutter aller Künste ist für ihn die Architektur. Danach kommt lange Zeit nichts, und irgendwann kommt dann die Kunst des japanischen Holzdrucks.

„Ich habe Ihnen eine kleine Aufmerksamkeit mitgebracht, Baroness.“

„Oh, Pralinen. Sehr freundlich.

„Meine Autobiografie.“

„Dachte ich mir’s doch. Für Pralinen ist es zu schwer. Kommen Sie, Mr. Wright, ich möchte Ihnen noch schnell die Sammlung zeigen.“

Er bemüht sich nach Kräften, Interesse zu heucheln, während Hilla Rebay sich an den schreiend bunten Gemälden geradezu berauscht.

Sie scheint gerne in Ausrufungszeichen zu sprechen.

„Kinder, in deren Zimmern Drucke dieser Gemälde hängen, räumen gerne ihre Spielsachen weg!“ Frank als Vater einiger Kinder könnte hier Zweifel anmelden, wenn er nicht in so einer schwierigen finanziellen Situation wäre.

„Häftlinge bessern sich, wenn man in ihre Gefängniszellen gegenstandslose Bilder hängt!“ Frank erlaubt sich, eine Augenbraue hochzuziehen.

Unzählige Male fällt der Name Bauer, für die Baroness offenbar der größte lebende Künstler. „Der Johann Sebastian Bach der Malerei!“ Frank kann keinen großen Unterschied zwischen den Bauers und den Kandinskys kennen, höchstens, dass Kandinsky feiner malt. Das behält er vorsichtshalber für sich. Höflich lobt er die ausgestellten Bilder, die Hilla Rebay selbst gemalt hat.

„Nicht zu vergleichen mit einem Bauer“, wehrt sie dankbar lächelnd ab, vergisst jedoch nicht zu erwähnen, dass sie ihre Künstlerkarriere diesem Bauer zuliebe aufgegeben hat. Jetzt sehe sie ihre Lebensaufgabe darin, die gegenstandslose Kunst und insbesondere die von Rudolf Bauer berühmt zu machen. Dafür soll nun die neue Galerie gebaut werden.

Am Ende des Rundgangs kommen sie an einer Ecke vorbei, in der zum ersten Mal ein Bild hängt, das Frank anspricht. Das hat er noch nie gesehen. Durch unendlich viele kleine pastöse Kleckse erhält das Gemälde eine Dreidimensionalität, in der man sich verlieren kann.

„Das ist großartig.“

Die Baroness bleibt abrupt stehen und schaut ihn erstaunt an.

„Ist das Ihr Ernst? Das ist unsere Müll-Ecke. Da hängen wir junge Künstler auf, um sie zu ermutigen. Es ist halt nicht jeder ein Bauer oder ein Kandinsky.“

„Wer hat das gemalt?“

„Pollock, Jackson Pollock, der Wischmob. Grauenhafter Maler, den Mr. Guggenheims Nichte gerade ausstellt. Wenn er ihnen gefällt, sollten Sie vielleicht drei Blocks rüber gehen in Peggys Galerie.“ Ihre Augen funkeln gefährlich. „Aber sie hat schon einen Architekten.“

Für den Abend sind Wrights und die Baroness bei Guggenheims in ihrer Villa in Port Washington eingeladen, eine Stunde von Manhattan entfernt. Ein Fahrer holt die Gäste im Plaza ab. Hilla auf dem Beifahrersitz plappert ununterbrochen.

„Guggenheims haben auch ein Apartment im Plaza. Das nächste Mal treffen wir uns dort.“

Nur selten schaut sie nach hinten. So entgeht ihr, dass Frank auf dem Platz hinter ihr eingeschlafen ist. Autofahren ist für ihn wie eine Schlaftablette. Olgivanna, die Frank Schwäche kennt, ist froh, dass er zumindest nicht schnarcht.

Als sie die Einfahrt zum Guggenheimschen Anwesen passieren, stupst Olgivanna sanft gegen Franks Oberschenkel. Er richtet sich auf und erkennt sogleich, hier wurde viel Geld verbaut mit wenig Geschmack. Gekieste Wege, hohe Zypressen, ein breites Haus mit Erkerchen und Säulchen, wie reiche Amerikaner sich ein toskanisches Landhaus vorstellen, kurz: ein Verbrechen. Die Villa muss um die Jahrhundertwende gebaut worden sein, als Frank in Oak Park längst dabei war, die Architektur neu zu erfinden. Solche Häuser tun ihm körperlich weh. Was hätte man mit dem Geld nicht alles machen können.

Ein Hausmädchen in schwarzem Kleid mit weißer Spitzenschürze und Häubchen führt sie in ein Empfangszimmer. „Mr. Guggenheim kommt gleich.“

Was für ein Kontrast zur Möchtegern-Toskanavilla ist das Haus in seinem Inneren. Helle Seidentapeten, niedrige schwarzlackierte Möbel, naturfarbene Teppiche und an jeder Wand wieder diese riesigen gegenstandslosen Gemälde in diesen dicken silbernen Rahmen, wahrscheinlich wieder Bauers. Schlichte kleine Lampen, jeweils zu zwei Leuchtstäben gefasst, geben ein weiches Licht. Die gleiche Handschrift wie im Museum. Hier muss die Baroness die Planung übernommen zu haben. Unbemerkt tritt Solomon Guggenheim ein.

„Hillachen, hast du deinen Architekten mitgebracht?“

Hilla begrüßt Solomon mit einer sanften Umarmung.

„Guten Abend, Sol. Darf ich dir Frank Lloyd Wright vorstellen? Der beste Architekt Amerikas, ach was, der Welt. Und das ist seine Frau. Verzeihen Sie, ich habe Ihren Namen eben nicht richtig verstanden.“

„Olgivanna“.

„Ein russischer Name?“ fragt Solomon.

„Ich komme aus Montenegro,“ sagt sie und ergänzt sogleich: „Vom Balkan.“

Solomon verbeugt sich leicht, als er seinen Gästen die Hand reicht.

„Mr. Wright, Mrs. Wright, schön, dass Sie uns die Ehre geben.“

„Ich freue mich, Mr. Guggenheim, dass Sie bei Ihrem geplanten Museum an mich gedacht haben.“

„Da müssen Sie sich bei Hilla bedanken. Sie ist die treibende Kraft. Ich gebe nur das Geld“, lächelt Solomon.

„Ich wusste ja gar nicht, ob Sie überhaupt noch leben, Mr. Wright“, platzt es aus der Baroness heraus. Diplomatie war noch nie eine Stärke der Deutschen. Olgivanna lächelt säuerlich, während Frank sich in Gelassenheit übt.

„Niemand konnte mir sagen, wie ich Sie erreichen kann, bis ich Ihre Schwester Maginel kennengelernt habe.“

„Nun, umso besser, dass wir uns jetzt treffen,“ rettet Solomon die Situation.

Ein Haarkranz umrahmt Guggenheims schmales Gesicht, das von einer großen Nase dominiert wird. Seine kleinen Augen blicken liebevoll, wenn er mit der Baroness spricht. Sie wirken vertraut, aber das will Frank gar nicht so genau wissen. Er mag diesen kleinen vornehmen Herrn sofort. Wes ausgenommen, sind ihm wuchtige Männer unheimlich. Jeder, der die einsdreiundsiebzig überschreitet, also größer ist als er selbst, ist Unkraut, scherzt er gerne. Guggenheims Auftreten signalisiert, dass man es mit einem gepflegten, wohlhabenden und doch bescheidenen Menschen zu tun hat. Eine seltene Mischung, weiß Frank, der schon oft von reichen Kunden, gerne von Erben, wie ein Schulbub abgekanzelt wurde.

„Ich habe Ihnen etwas mitgebracht, Mr. Guggenheim.“

Frank überreicht das dicke Paket mit einer kleinen Verbeugung.

„Seine Autobiographie wurde gerade neu herausgebracht, Sol“, sprudelt die Baroness heraus. „Ein Riesenerfolg, ein großartiges Buch.“

„Hast du es schon gelesen, Hillachen?“

„So gut wie.“

Solomon lächelt. Er scheint ihr überschießendes Begeisterungs-Gen nicht nur zu kennen, sondern auch zu mögen.

Eine zweite Tür öffnet sich und eine ältere Dame kommt herein.

„Hilla, Sie können ja auch pünktlich sein“, begrüßt Mrs. Guggenheim die Baroness.

„Guten Abend, Irene. Unpünktlichkeit liegt nie an mir, sondern immer an zuviel Arbeit“, antwortet Hilla.

„Irene, wir haben heute Abend einen berühmten Architekten zu Gast.“

„Ich habe in LIFE den großen Bericht über Fallingwater gelesen, Mr. Wright. Wirklich phänomenal, diese riesigen Terrassen über dem Wasserfall.“

„Und so etwas wünschen wir uns von Ihnen, Mr. Wright“, fällt die Baroness Irene ins Wort. Frank bemerkt bei Mrs. Guggenheim ein leichtes Zucken um die Mundwinkel. Er blickt kurz zu Olgivanna, die es ebenfalls notiert hat.

Nach dem Aperitif bittet Irene Guggenheim hinüber ins Esszimmer. Sie platziert die Gäste an einem langen Tisch. Livrierte Diener tippeln mit Suppentellern herein, stellen sie vor den Gästen ab und heben zeitgleich die silbernen Wärmehauben hoch. Frank registriert jede Nuance des Guggenheimschen Reichtums. Die Seidentapeten, der Kronleuchter, das Silber, die geschliffenen Gläser. Teuer und geschmacklos. Hinter jedem Gast steht ein Bediensteter wie eine Salzsäule. Wieviel sein Gastgeber wohl gewillt sein dürfte, für das Museum auszugeben?

Man tauscht gesundheitliche Tipps aus für ein langes Leben. Frank empfiehlt zum Tee rohe Eier, was die Baroness begeistert, Guggenheims jedoch schaudern lässt. Hilla erzählt von ihrem New Yorker Doktor Meyer, der ihr regelmäßig Blutegel setze für eine bessere Durchblutung. Mr. Guggenheim gehe regelmäßig dorthin, was dieser bestätigt, allerdings mit deutlich weniger Enthusiasmus. Hilla empfiehlt Frank dringend, sich die Zähne ziehen zu lassen, das stärke das Immunsystem. Frank stößt unter dem Tisch Olgivanna an, damit sie sich ihr Entsetzen nicht zu deutlich anmerken lässt.

Beim ersten Treffen mit potenziellen Kunden lässt Frank gerne einfließen, wie er zur Architektur gekommen ist. Ein unverfängliches Thema, das nebenbei deutlich macht, dass er zum Baumeister geboren wurde, und somit der ideale Mann für das geplante Vorhaben ist.

„Ich wuchs auf mit dem Bewusstsein, dass nichts so heilig ist wie Architektur“, beginnt er, als das Filet Wellington serviert wird. Bei der Geschichte von Franks Kinderzimmer und den Holzdrucken an der Wand hört Olgivanna schon längst nicht mehr hin. Sie hegt Zweifel am Wahrheitsgehalt der Geschichte, denn eine Frau wie Anna mit ihrem unitarischem Glauben würde doch nie Bilder von Gebäuden der verhassten anglikanischen Kirche an die Wand hängen, aber was soll’s – die Anekdote soll ja nur verdeutlichen, dass Franks Genie aus ihm selbst herauskommt, und er nicht von irgendwelchen Lehrmeistern abgekupfert hat.

Beim Butterscotch Pudding wird es endlich konkreter. Frank erfährt, dass Guggenheim bislang noch kein Grundstück im Auge hat. Das ist selten. Normalerweise kommt die Kundschaft und hat schon ein Stück Land erworben, oft völlig unpassend, zu eingezwängt, zu dunkel, zu steil, zu nass, und nun soll der Architekt hier ein Wunder bewirken. Bei dieser wichtigen Frage kann er also noch mitreden, stellt Frank erfreut fest.

„Mit welchen Kosten müssen wir rechnen, Mr. Wright?“ Solomons Frage ist der heikelste Punkt beim Kennenlernen. Jetzt nur nichts kaputt machen. Bei seiner heimlichen Kostenrechnung ist er bei anderthalb bis zwei Millionen Dollar angekommen, aber am Anfang geht er lieber etwas tiefer, um den potentiellen Kunden nicht zu verschrecken.

„Ich denke, mit einer Million kommen wir hin.“

Wird irgendeine Miene verzogen? Guggenheim nickt. Frank ärgert sich. Er hätte höher gehen sollen. Bevor er nachlegen kann, sagt Guggenheim: „Eine Million sollte das Maximum sein.“

Frank lässt einfließen, dass er mit Robert Moses, dem berühmten Stadtplaner von New York, entfernt verwandt sei. Er registriert, dass Guggenheim erfreut die Augenbrauen hebt. Mit Moses werde er sich auf Grundstückssuche begeben.

„Für die Planung brauchen wir ein Jahr, Mr. Guggenheim. In dieser Zeit finden wir den Bauplatz. Die Genehmigung dauert ein halbes Jahr. Fürs Bauen ein Jahr. Also in spätestens drei Jahren haben Sie Ihr Museum, das verspreche ich Ihnen.“ Zwinkernd raunt er ihm zu. „Wir beide werden ja auch nicht jünger.“

Solomon erhebt zufrieden sein Glas. „Dann ist die Eröffnung an meinem 85. Geburtstag, Mr. Wright, so Jahwe will. Morgen setzen wir den Vorvertrag auf. Auf unser Museum. Le chaim!“

Wright ist in den 1920er Jahren berühmt-berüchtigt für sein turbulentes Privatleben, das von der amerikanischen Boulevardpresse genüsslich zelebriert wird. Er hat mit Mitte vierzig seine Frau Catherine Tobin und seine sechs Kinder verlassen und ist mit Mamah Borthwick Cheney, der Ehefrau eines Bauherrn und Mutter von zwei Kindern, nach Berlin durchgebrannt. Offizielle Begründung: Er will im Wasmuth Verlag ein Portfolio mit seinen bisherigen Bauten herausgeben, eine Art Werbebroschüre. Tatsächlich will er in Berlin mit Mamah leben und herausfinden, wie es mit den beiden weitergehen soll. Nach einem Jahr in Europa kommt Wright zurück nach Chicago und verlangt von Catherine die Scheidung, die sie ihm verweigert. Im Tal seiner Vorfahren baut Wright für sich und Mamah ein Wohnhaus mit angrenzendem Atelier: Taliesin. Das Glück währt nicht lange. Im Sommer 1914 wird Mamah mit ihren beiden Kindern von einem Angestellten Wrights in Taliesin bestialisch ermordet. Kurz darauf verliebt sich Wright erneut und heiratet, nachdem Catherine endlich in die Scheidung eingewilligt hat, Miriam Maud Noël. Doch Miriam entpuppt sich als Morphinistin. Im Frühjahr 1924 verlässt sie nach einem Streit ihren Ehemann und geht davon aus, dass er sie wie immer reumütig um Verzeihung bitten wird. Doch diesmal kommt anders.

Ende November 1924 verbringt Frank das Wochenende in Chicago. Ihm winkt der lukrative Auftrag einer Versicherung, und Taliesin ist ihm mittlerweile durch all den Ärger mit Miriam so verleidet, dass er sich ernsthaft mit dem Gedanken trägt, sein geliebtes Haus zu verkaufen und in die Stadt zu ziehen.

Am späten Sonntagvormittag brütet er über den Entwürfen für die Versicherung, da klopft es an seiner Zimmertür im Congress Hotel.

„Jerry, was machst du denn hier?“

Frank hat Jerôme Blum seit zehn Jahren nicht mehr gesehen, seit der Künstler für Frank in Midway Gardens die Wandgemälde gestaltet hat. Jerôme ist mit vierzig immer noch ein beneidenswert gutaussehender Mann mit warmen Augen unter dicken Augenbrauen und vollen Lippen.

„Und immer noch eine Havanna zwischen den Zähnen. Komm’ rein.“

Jerôme Blum hat sich in den letzten Jahren einen Namen gemacht als Maler, der die französischen Impressionisten auf amerikanische Art interpretiert. Und, nicht zu vergessen, als Frauenflüsterer.

„Wie geht’s der Damenwelt?“

Jerôme hat keine Lust, auf die Spitze einzugehen.

„Ich habe gehört, du bist in der Stadt, und dir geht es nicht so gut. Da habe ich gedacht, ich habe zwei Karten für das Eighth Street Theatre heute

Nachmittag, die Karsavina tritt auf. Hast du Lust mitzugehen?“

Frank hat noch nie etwas von der Tänzerin Tamara Karsavina gehört, aber er ist dankbar dafür, endlich mal wieder unter Menschen zu kommen.

Er beginnt sich gerade zu fragen, ob es nicht eine Schnapsidee gewesen ist, für eine so uninspirierte Vorstellung die Arbeit unterbrochen zu haben, da huscht eine byzantinische Madonna in die Loge.

Frank muss sich zusammenreißen, um sie nicht anzustarren. Ihre aristokratische Anmutung, die grazilen Bewegungen, ihr dunkles Haar mit dem Mittelscheitel, die kräftigen Brauen über den engstehenden rehbraunen Augen, all das fasziniert ihn. Wer ist diese große schlanke Unbekannte? Eine Französin? Eine Russin? Eine Prinzessin?

Auch Jerry scheint interessiert. Er rückt so nah an die Schöne heran, dass Frank überlegt, ob er seinen Freund nicht über die Balustrade werfen soll, falls er dieser Göttin Avancen macht.

„Eine wundervolle Vorstellung“, flüstert Jerry dem Freund so deutlich ins Ohr, dass die Unbekannte es mitkriegt.

„Nein“, widerspricht Frank ebenso demonstrativ flüsternd. „Die Karsavina ist tot. Sie sind alle tot. Die Tote tanzt für die Toten.“

Er sieht mit Genugtuung aus dem Augenwinkel, dass die Göttin ihm einen verständnisvollen Blick zuwirft.

In der Pause beginnt Jerry die Konversation. Er stellt Frank vor, „den berühmten Architekten. Sie haben schon von ihm gehört?“

„Ich bin erst seit kurzem in Amerrika“, entschuldigt sie ihr Nichtwissen. „Der Name sagt mir leider nichts.“

Das lässt sich ändern, findet Frank. Das dunkle Timbre ihrer Stimme gefällt ihm. Ihr osteuropäischer Akzent, das rollende R, unterstreicht ihre erotische Strenge. Er ist auf der Stelle verliebt. Dass sie seine Tochter sein könnte, stört ihn nicht weiter. Ihre herbe Schönheit, ihre Kultiviertheit erinnert ihn ein bisschen an seine Mutter in jüngeren Jahren. Sie komme aus Montenegro, erzählt die Madonna, wobei sie längst weiß, dass kein Amerikaner jemals von diesem schönen europäischen Land gehört hat. Sie sei in Russland erzogen worden. Ihr Name sei Olgivanna, eine Verballhornung aus Olga Ivanovna. „Das bedeutet Olga, Tochter von Johann“, erklärt sie.

Nach der Vorstellung lädt Frank die junge Dame auf eine Tasse Tee ins Congress Hotel nebenan ein. Jerry klebt an ihnen, er lässt sich nicht abschütteln. Die Kapelle spielt Walzer von Johann Strauß, Frank lädt sie zum Tanzen ein, da ist es auch um Olgivanna geschehen.

Sie erzählen sich an jenem Tag ihr halbes Leben. Olgivanna ist erst vor wenigen Wochen mit dem Institut Gurdjieff aus Paris nach Chicago gekommen, ihre siebenjährige Tochter Svetlana lebt in New York bei Olgivannas Bruder. Von ihrem Mann, ebenfalls ein Architekt, „allerdings nicht so berühmt“, sagt sie lächelnd, sei sie getrennt. Das ist geflunkert. Tatsächlich versucht Vlademar Hinzenburg gerade, seine Ehe zu retten.

„Verehrteste Olgivanna, verzeihen Sie mir mein Nichtwissen.“ Frank möchte das scheue Reh nicht verscheuchen. „Aber wer ist Mr. Gurdjieff?“

„Er ist der Gründer einer Schule der harmonischen Entwicklung der Menschheit. Ich habe bei ihm Bewegungstanz studiert. Seine heiligen Tänze sind die Grundlage seiner Lehre. Aber jetzt entschuldigen Sie mich bitte.“

Sie steht auf und möchte sich verabschieden. Frank gerät in Panik.

„Olgivanna, bitte geben Sie uns Ihre Adresse, damit wir Sie anrufen können“, bittet er. „Ich möchte mehr über Gurdjieff und Ihre Tänze erfahren. Wir können doch unser bemerkenswertes Treffen hier nicht einfach abbrechen.“

Jerry reicht ihr einen Bleistift aus seiner Jackentasche. Sie schreibt ihre Adresse auf die Eintrittskarte. Wenige Tage später lädt Frank Olgivanna nach Taliesin ein.

Er holt sie kurz vor Weihnachten mit seinem knallroten McFarlan Cabrio am Bahnhof von Spring Green ab. Er hat alles sorgfältig orchestriert. Weil zu einer Tänzerin aus Europa am besten kulturbeflissene Gäste passen, hat er die Architektenkollegen, die seit ein paar Monaten mit ihren Frauen in Taliesin leben, zum Abendessen geladen, Neutras aus Wien, Mosers aus Zürich, und Tsuchiuras aus Tokio. Richard Neutra zum Beispiel hat sich Frank auf der Beerdigung seines verehrten Lehrmeister Louis Sullivan vorgestellt und ihm seine Bewunderung gestanden. Er schien das Wasmuth-Portfolio auswendig gelernt zu haben, wie Frank durch ein paar gezielte Fragen erfreut feststellen konnte. Also lud er den Wiener Architekten nach Taliesin ein. Der junge Mann schien begabt zu sein und gewillt, von ihm zu lernen.

Im Wohnzimmer hat Frank Rosen aus Mamahs Garten arrangiert, die Köchin hat er gebeten, ihr wunderbares Irish Stew zu kochen. Olgivanna trägt zum Dinner ein langes weißes Kleid, dessen feiner Stoff ihre geschmeidigen Bewegungen, man kann es nicht anders sagen, engelsgleich unterstreicht. Nach dem Essen gehen alle hinüber zum offenen Kaminfeuer. Frank erklärt Olgivanna, dass in Taliesin alle Gäste gebeten werden, zur Unterhaltung beizutragen. Werner Moser holt seine Geige hervor, die studierte Musikerin Dione Neutra das Cello. Ella Moser setzt sich auf den Steinboden vor den goldenen Kalkstein-Kamin, ihr Baby im Arm, Michelangelo hätte die Szene nicht schöner malen können. Als Frank Olgivanna fragt, ob sie nicht eine kleine Tanzeinlage geben könne, sträubt sie sich angemessen kurz. Sie schlägt Schuberts „Erlkönig“ vor, Mosers Geige setzt ein, Olgivanna tritt vor den Kamin. Wie eine Fee geleitet sie in ihrem schmalen fließenden Kleid mit sanften Armschwüngen den Erlkönig und das Kind durch den Wald, als plötzlich das Unvorstellbare geschieht und Olgivanna mit weit aufgerissenen Augen und abrupten Gesten die Musik tänzerisch begleitet. Frank ist hingerissen.

Olgivannas Tanzvorstellung ist am nächsten Morgen Tischgespräch.

„Sie ist eine wunderbare Ergänzung für Taliesin“, sagen Neutras zu Frank.

Ein paar Monate später lässt Olgivanna sich von Vlademar Hinzenburg scheiden und zieht mit der kleinen Svetlana, die Frank umgehend adoptiert, in Taliesin ein. Wieder hat er die gloriose Idee, sie als seine Haushälterin auszugeben, um die spießigen Mitbürger in Spring Green zu beruhigen. Das hat schon zweimal nicht funktioniert. Und dann ist Olgivanna kurz nach ihrem Einzug schwanger. Welch ein Skandal!

„Was scheren mich meine Nachbarn, die Idioten“, sagt er zu seinem Cousin Richard, der ihm seinen Lebenswandel vorhält. „Ich will ein ehrliches Leben führen, nicht eins, das mir eine verlogene Gesellschaft diktiert.“

„Ach ja? Du sagst dieser verlogenen Gesellschaft, sie soll sich verpissen und gleichzeitig willst du von ihr anerkannt und gepriesen werden und Geschäfte mit ihr machen. So läuft das nicht, mein Freund.“

„Das mit der Schwangerschaft war ja nicht geplant“, murmelt Frank kleinlaut.

„Das ist jetzt schon die zweite Ehe, die du auf dem Gewissen hast.“ Richard ist jetzt in Fahrt. „Weißt du, was du bist? Du bist zwar ein Häuserbauer, aber ein Heimzerstörer.“

„Ich stehe mit dem Rücken zur Wand, Dickie, ich will nicht lügen, nur um irgendwelchen Konventionen zu entsprechen. Das verbietet mir meine Selbstachtung. Du bist doch ein Lloyd Jones. Das musst du doch verstehen.“

„Es gibt nun einmal Regeln und Gesetze, Frank, an die sich alle halten müssen.“

„Gesetze und Regeln sind für den Durchschnitt, Dickie. Gewöhnliche Menschen können nicht ohne Regeln leben, die ihnen vorschreiben, wie sie sich zu verhalten haben. Es ist unendlich viel schwerer, ohne Regeln zu leben – doch genau das ist es, was ein wirklich aufrichtiger, wahrhaftiger, denkender Mensch tun sollte.“

Wright baut am liebsten für Kunden, die er schon kennt. Er pflegt die Beziehungen, korrespondiert mit ihnen und lädt sie immer wieder nach Taliesin ein. Natürlich hofft er dabei auf weitere Aufträge. Allerdings kann es auch passieren, dass Wright seine Kunden gerne mal um Geld anpumpt. Vielleicht ist das mit ein Grund, warum der Kaufhausbesitzer Edgar J. Kaufmann im Frühjahr 1944 Richard Neutra mit dem Bau eines Ferienhauses in Kalifornien beauftragt hat und nicht Wright, der für Kaufmann knapp zehn Jahre zuvor dessen Ferienhaus in den Wäldern von Pennsylvania geplant hat: Fallingwater.

Mitten in einem Wald, genau dort, wo ein Wasserfall den Hang herunterrauscht, will sich Edgar J. Kaufmann, erfolgreicher Warenhausbesitzer aus Pittsburgh, 1934 ein Wochenendhaus bauen lassen. Als Frank das Grundstück zum ersten Mal besichtigt, ist ihm sofort klar: Er wird das Haus nicht gegenüber, sondern über den Wasserfall hinstellen. Die Bewohner sollen den Fluss nicht sehen, sie sollen ihn nur hören. Das ist Franks Idee. Er erzählt niemandem davon.

Ein Jahr vergeht. Kaufmann ruft immer wieder an und will Skizzen sehen. „E. J., ich habe eine einmalige Idee“, schwärmt Frank ihm am Telefon vor, aber er schickt einfach nichts nach Pittsburgh. Er hat es nur in seinem Kopf.

Doch Kaufmann, nomen est omen, macht Druck. Nach Monaten des Vertröstens ruft er wieder einmal in Taliesin an und lässt sich durchstellen.

„Frank, ich habe in Milwaukee zu tun und komme auf dem Rückweg bei Ihnen vorbei. Ich will endlich Pläne sehen.“

Frank legt den Hörer auf und setzt sich an den Zeichentisch. Nun ist der Moment gekommen. Er spitzt die Bleistifte, das ist für ihn ein ritueller Akt. Er liebt den Duft von Zedernholz und Graphit. In jungen Jahren hat er den grauen Staub vom Boden aufgekehrt und in seinem Haar verteilt. Das ist jetzt nicht mehr nötig.

Er beginnt zu zeichnen. Auch jetzt spricht er vor sich hin. „Der Felsen, auf dem E. J. sitzt, ist das Herz des Hauses. Der Stein kommt aus dem Boden, das Feuer brennt dahinter. Der warme Wasserkessel passt genau in die Nische. Dampf wird die Luft durchdringen. Man hört das Zischen …“

Ein Schüler nach dem anderen gruppiert sich um ihn herum. Frank liebt es, wenn sie ihm zuschauen und zuhören. Er will ihnen seinen Stil nicht aufzwängen, sie müssen selbst ihren Weg finden. Er ist Mentor, kein Lehrer.

Auf dem Papier wächst das Gebäude aus dem Boden heraus. Frank hört den Wasserfall rauschen und die Vögel singen, er sieht sie ihr Nest bauen oben in den Bäumen, er lässt die Sonne aufgehen, er lässt sie untergehen. Er zeichnet Kaufmanns Wochenendhaus auf verschiedenfarbigen Papieren, hellblau für den Keller, weiß für das Erdgeschoss, rosa für den ersten Stock. Grundriss, Schnitt, Längsschnitt, Aufriss. Maßstab 1:100. Nach drei Stunden ruft Franks Schüler Edgar Tafel aufgeregt: „Er ist da!“

„Edgar und Bob“, weist Frank an, „ihr zeichnet die Ansichten.“

Als letztes schreibt er den Namen hin: „Fallingwater“.

Er legt den Stift hin und steht auf, zieht seine Jacke an und rollt die Zeichnungen zusammen. „Wir sehen uns später“, ruft er gutgelaunt, schnappt seinen Stock und führt Kaufmann mit Grandezza in sein Büro. Eine halbe Stunde später kommen sie wieder heraus. Frank grinst, als Kaufmann energisch sagt: „Sie ändern mir da nichts dran, aber auch gar nichts.“

Diejenigen, die an diesem Septembertag dabei sind, werden zu seinen Jüngern. Sie tragen die Geschichte dieses Architekturwunders in die Welt hinaus. „Es war, als würden wir Mozart zusehen, wie er die Zauberflöte komponiert“, schwärmt Edgar Tafel noch Jahrzehnte später. Es begründet Franks Ruf als Genie.

Er tut alles, um diesem Ruf gerecht zu werden. Wenn er wieder einmal Menschen seine Meinung, „die Wahrheit“, ins Gesicht schleudert, verzeiht man ihm das, wie man Kindern Ungezogenheiten verzeiht. Was soll man machen, er ist halt ein Genie. Frank ist ein Peter Pan, er hat sich seine kindliche Seele behalten, seinen Spieltrieb. Gleichzeitig saugt er wie ein Vampir alles auf, um sich inspirieren zu lassen. Bücher und Zeitungen, Gespräche und Briefe, Mitarbeiter und Kunden scannt er permanent auf ihre Nützlichkeit hin. Kinder, unbezahlte Rechnungen oder schmutzige Wäsche, alles, was ihn stören könnte, halten Wes und Gene, Olgivanna und Svetlana, von ihm fern. Das macht Menschen wie Wright oder Mozart, Goethe oder Einstein oft unerträglich für ihre Umwelt. Gropius oder Mies sind keinen Deut besser. Frauen lässt man solches Verhalten nicht durchgehen. Sie sind für Kinder und Küche da. Ihr Genie müssen sie noch jahrzehntelang hinter einem männlichen Rücken verstecken.

Fallingwater wird so gebaut wie an jenem Tag gezeichnet. Es kostet das Vierfache des ursprünglichen Budgets. Streit gibt es, als Kaufmann hinter dem Rücken des genialen Architekten Statiker beauftragt, das Haus neu zu berechnen. Die kommen zu der Ansicht, dass viel mehr Stahl in den Beton gehört als der Architekt behauptet, damit die überkragenden Terrassen sich nicht senken. Niemand hat damit Erfahrung. Das verteuert den Bau erheblich, trotzdem rechnet es sich für Kaufmann. Die vielen Artikel über Fallingwater, die Titelgeschichte im TIME Magazine, sind großartige Werbung für ihn und sein Kaufhaus in Pittsburgh. Siebzig Jahre später werden die Restauratoren Eisenstützen unter den Terrassen anbringen müssen, damit sie nicht nach unten kippen. Selbst Kaufmanns Statiker haben zu wenig Stahl berechnet. Mit Frank Lloyd Wright betritt man eben immer Neuland.

Und jetzt beauftragt E. J. nicht Frank, sondern dessen Ex-Schüler Richard Neutra mit dem Bau eines Ferienhauses in Palm Springs. Dabei hatte Frank geglaubt, sie seien gute Freunde. Stundenlang hat er ihm erläutert, was das Besondere an seiner Architektur ist. Jetzt lässt sich E. J. von Neutra eine weiße Schuhschachtel bauen.

Kaufmann engagiert mehr als ein halbes Dutzend Architekten für das Dutzend Häuser, die er im Laufe seines Lebens baut. An Frank gehen nur Fallingwater und der Umbau von Kaufmanns Büro in Pittsburgh. Da nützen auch die ganzen Einladungen nach Wisconsin und Arizona nichts.

1952 – seit fast zehn Jahren plant Wright, inzwischen 85 Jahre alt, zusammen mit Hilla von Rebay das Museum für Solomon R. Guggenheim. Doch es geht nicht voran, der Krieg, die Inflation, all die Bedenken der Auftraggeber… Im November 1949 stirbt Guggenheim. Seine Nachfolger haben keinerlei Verständnis für das Projekt, für den Architekten, für seinen Entwurf. Das Projekt steht auf der Kippe.

Harry Guggenheim ist jetzt neuer Vorsitzender der Guggenheim Foundation und Herr über das geplante Museum. Noch bevor er weiß, wie man Wassily Kandinsky buchstabiert, ist Hilla entlassen.

An ihrem letzten Tag als Direktorin reicht das Büro Wright den Bauantrag für das Guggenheim Museum ein, neun Jahre nach ihrem ersten Brief an Frank Lloyd Wright. „Es ist vollbracht, Hilla. Sie können loslassen“, schreibt Frank ihr zum Abschied. Er ahnt nicht, dass die Probleme gerade erst beginnen.

Hillas Nachfolger James Johnson Sweeney ist zehn Jahre jünger als sie, geistig aber hundert Jahre älter. Ein konservativer Museumsmann, knochentrocken, ehrgeizig und streitlustig. Obendrein ist er auch noch groß und hager, was für Frank mit seinen ein Metern fünfundsiebzig Körpergröße allein schon eine Beleidigung ist.

Wenige Tage nach Sweeneys Amtsantritt reist Frank nach New York. Er traut seinen Augen nicht, als er das Museum im Townhouse betritt. Der neue Direktor hat alle Bauers und Rebays ins Lager verfrachtet, die grauen Vorhänge, den Teppichboden und die Sofas entfernt, die Wände weiß gestrichen und die Bilder aus ihren silbernen Rahmen herausgenommen. Innerhalb weniger Tage hat er die weltliche Kirche, die das Guggenheim bislang so einzigartig gemacht hat, in ein Krankenhaus verwandelt. Frank ist entsetzt. Das hier ist die alte langweilige Museumsschachtel. Das kann ja heiter werden.

Gleich beim ersten Zusammentreffen geraten die beiden aneinander. Sweeney erweist sich als immun gegen den Charme des Architekten. Er versteht nicht seinen Humor, geschweige denn seine Vision von der Verschmelzung von Natur, Architektur und bildender Kunst. Er kann in der Spirale, der Rampe, den schrägen Wänden nur eines erkennen: den Narzissmus des Architekten. Er weiß aber auch, der Rundbau ist nicht mehr zu verhindern. Alles andere schon. Er ist bereit zum Kampf.

„Ich will ein kristallweißes Museum“, fordert der Direktor.

„So wie die Toiletten in einem Hockey-Club“, antwortet Frank spitz.

Er brauche Arbeitsräume, sagt Sweeney. Frank möchte alle Funktionsräume in Nachbargebäude auslagern. Sweeney will künstliche Beleuchtung. Zu Franks Philosophie gehört natürliches Licht.

„Und was ist, wenn der Himmel bewölkt ist“, ruft Sweeney entnervt. Sie sind wie zwei Planeten, die auseinanderdriften.

Mit der Baroness war die Zusammenarbeit schon nicht einfach, mit Sweeney ist sie unmöglich. Jede Woche hat Harry einen der beiden am Telefon, der sich bitter über den anderen beklagt.

„Dieser eitle Lackaffe.“

„Diese ausgetrockene Museumsmumie.“

Aline Louchheim, die ein Jahr zuvor den Angriff auf Hilla gestartet hatte, schreibt begeistert über Sweeney, der das Museum „im übertragenen und wortwörtlichen Sinn gesäubert hat“.

Wenn doch nur der Bauantrag schon genehmigt wäre und Frank Fakten schaffen könnte. Doch die Papiere werden seit drei Monaten in den Amtsstuben von Robert Moses’ Behörde hin- und hergeschoben wie eine heiße Kartoffel. Dann kommt der Bescheid: abgelehnt, weil er in zweiunddreißig Punkten gegen die Bauvorschriften von New York verstößt. Es fängt damit an, dass das Gebäude zur Fifth Avenue hin minimal das Baufeld überschreitet.

„Minimalst,“ ruft Frank verächtlich, als er den Bescheid studiert. „Diese Korinthenkacker!“

Der Beton aus bewehrten Stahlmatten entspricht nicht den Vorgaben, die Rampe ist zu steil, das durchsichtige Glas am Eingang und bei den Abtrennungen angeblich zu gefährlich. Die Glaskonstruktion des Aufzuges wird moniert, es gibt zu wenige Notausgänge und zu enge Rettungstreppen, das Glasdach wird abgelehnt, weil die Scherben im Falle eines Feuers auf die Rettungsleute herunterregnen könnten, die Höhe des Gebäudes wird moniert, und so geht es weiter. Franks Meisterwerk wird nach allen Regeln des New Yorker Baurechts zerlegt und vernichtet.

„Es ist einfach zu einzigartig für diese Betonköpfe!“ Wütend läuft Frank in seinem Büro hin und her, Gene hat alle Mühe, dem Stock ausweichen, den sein Chef schwenkt wie einen Dolch.

Frank ruft Harry Guggenheim an und lädt ihn und Alicia nach Taliesin ein, um das weitere Vorgehen zu besprechen. Für Harry ist die Reise nach Wisconsin ein kurzer Hüpfer mit seinem Privatflugzeug. Er muss auf seine Flugstunden kommen.

Als der Termin steht, gibt Marschallin Olgivanna die Befehle aus. John erntet Bohnen und Kartoffeln, Maxine bäckt Brot, Mary zwei Kuchen. Ann wäscht, Barbara schneidet die Blumen, die der Chef persönlich arrangiert und großzügig verteilt. Larry bekommt die Bettwäsche mit dem ro-

ten Quadrat in die Hand gedrückt, Johnny soll die Gästezimmer dekorieren, Jim das Spanferkel vorbereiten.

„Was muss ich machen für das Spanferkel, Mrs. Wright?“ Der zwanzigjährige Jim ist erst seit wenigen Wochen dabei.

„Als erstes musst du ein Schweinchen schlachten.“

Jim schluckt. Wenige Minuten später sieht Olgivanna, wie der junge Mann zum Schweinestall stapft. Sie kann gerade noch rechtzeitig rufen: „Aber doch nicht mit dem Gewehr, Jim! Charles, hilf ihm bitte.“

Eine Stunde später ist Jim verschwunden. Olgivanna ahnt es schon. Sie findet ihn in seinem Zimmer, Koffer packend, schniefend.

„Ich kann das nicht, Mrs. Wright. Ich wollte hier Architektur lernen, nicht wie man Schweine tötet.“

„Wir sind eine Gemeinschaft, Jim, wo jeder mit anpacken muss. Du kannst nur ein guter Architekt werden, wenn du lernst, dich in die Gemeinschaft einzufügen.“

„Ich will meine Haare so tragen, wie ich es will, Mrs. Wright. Ich will nicht morgens tanzen müssen, wenn ich nicht tanzen will. Ich will einfach nur ein Architekt werden.“

„Bei uns geht es nicht nur um schöne Häuser, Jim. Bei uns entwickelt man auch seine Persönlichkeit. Da muss jeder mal raus aus der Komfortzone.“

Zwei Stunden später holt Jims Vater seinen Sohn ab.

Derweil begutachten Wes und Frank die zwei Dutzend Autos in der Garage. Mit welchem Auto sollen Guggenheims am Flugplatz in Madison abgeholt werden? Eines ist schöner als das andere, die wenigsten hat Frank bezahlt. Mit dem unschlagbaren Argument, als bekannter Architekt würde die Welt auf ihn schauen, mit welchem Wagen er vorfährt, hat er sich die Fahrzeuge erbettelt. Sie entscheiden sich gegen den imposanten Cord L-29 und für den knallroten Continental. Harry ist tatsächlich beeindruckt von dem schönen Auto und lässt sich erst einmal über den Fuhrpark führen, bevor es hoch zum Haus geht. Der Auftakt ist schon einmal gelungen.

Ende August sind die Dahlien knallrot und sonnengelb onduliert, die Gladiolen schlank und rank in orange und violett gekleidet, der Sonnenhut macht seinem Namen alle Ehre. Der Cocktail wird auf der Terrasse gereicht mit Blick auf Mamahs Garten und die gelben Felder im Tal, auf denen malerische Heuballen den baldigen Herbst ankündigen. Über der Grillstelle dreht sich das Spanferkel am Spieß.

Harry hebt sein Glas und prostet den Gastgebern zu.

„Ich bin Harry, das ist Alicia. Auf Sie, querido Francisco, der mich ernsthaft herausfordert, aber den ich wirklich sehr mag.“

Das klingt schon mal freundlicher als bei Sweeney.

„Lieber Harry“, beginnt Frank seinen Toast auf deutsch und fährt dann in seiner Muttersprache fort: „auf unser Denkmal für einen großen Mann, den einzigen amerikanischen Millionär, der gestorben ist im Angesicht der Zukunft.“

Die Sonne ist hinter Hillside verschwunden, das knusprige Spanferkel wird zerlegt, Fellows, Gäste und Familie Wright stehen um das wärmende Feuer herum, Harry, links eine Flasche Bier in der Hand, rechts Alicia im Arm, ist ein wenig angeheitert.

„Querido Francisco“, die spanische Anrede findet Harry offensichtlich chic. Sein R knödelt wie bei einem waschechten Amerikaner. „Was ist bei der Baugenehmigung schiefgegangen?“

„Lieber Harry, die Baugenehmigung bekommt man nicht, indem man sich beim Rathaus anstellt.“

„Wenn ich dazu etwas sagen darf“, mischt Olgivanna sich ein, „in jedem Gebäude, das Frank Lloyd Wright entwirft, ist etwas bislang nicht Vorhandenes geplant. Zum Beispiel damals beim Imperial Hotel in Tokio: die Betonstreifenfundamente, aufgefüllt mit Lehm, das kannte man vorher nicht. Aber die Japaner, höflich wie sie nunmal sind, sagten damals: ‚Also gut, bauen Sie Ihr Gebäude. Wir werden genau hinschauen und davon lernen.‘ Nur so überlebte dann das Imperial Hotel beim großen Kanto-Erdbeben 1923.“

Harry lässt sich seine Verwunderung nicht anmerken. Der Alte hat schon in Japan gebaut? Vor dreißig Jahren?

„Frank Lloyd Wright zu beauftragen“, doziert Olgivanna, „heißt, neue Techniken und eine ungewöhnliche Ästhetik zusammen zu bekommen.“

„Keine Sorge, Harry.“ Frank will auf keinen Fall, dass der Eindruck entsteht, sein Entwurf sei nicht genehmigungsfähig. „Wir wissen jetzt, wo wir umplanen müssen. Das werden wir zügig tun. Dann steht dem nichts mehr im Wege.“

„Ihr Wort in Gottes Ohren“, knurrt Harry und lässt sich eine dicke Scheibe Schweinenacken auflegen.

Am nächsten Morgen, nach dem üblichen Rundgang über das herausgeputzte Gelände, zieht sich Frank mit seinen Gästen in sein Atelier zurück.

„Wir sind uns einig, dass es bei zwei Millionen bleibt?“ Harrys Frage klingt mehr nach Befehl.

„Das sind die Baukosten. Darauf können wir uns einigen, lieber Harry. Mein Honorar von zehn Prozent kommt noch dazu.“

„Das war so nicht vereinbart.“

„Mit Mr. Guggenheim schon.“ Das ist jetzt geflunkert, aber das kann ja niemand mehr überprüfen. Hilla werden sie schon nicht fragen. Frank pokert. Wenn sein Honorar rausgerechnet wird, hat er mehr Spielraum.

Harry wirft seiner Frau einen Blick zu als wollte er sagen: Siehst du, so ist er.

„Wir haben inzwischen drei komplette Sätze an Bauplänen erarbeitet“, legt Frank nach, „und haben noch nicht einmal angefangen zu bauen.“

Alicia legt zur Besänftigung ihres Gatten ihre Hand auf seine und nickt unmerklich.

„Gut“, sagt Harry. „Zweihunderttausend Dollar für Sie, aber als Pauschale. Mehr gibt’s nicht. Egal, was noch kommt.“

Zur Bekräftigung streckt Harry seine Hand aus. Frank lächelt. „Sie verstehen, lieber Harry, dass ich das schriftlich haben muss. Ihr guter Thiele wird es mir sonst nicht glauben.“ Dann schlägt er ein. „Kommen wir zu den Plänen.“

Er breitet die Zeichnungen vor seinen Gästen aus.

„Wissen Sie, lieber Harry, ständig reden mir Ihre Leute rein, das muss aufhören. Jeder, der einen Nagel in die Wand schlagen kann, glaubt, er hat Ahnung von Architektur.“

„Querido Francisco, die Arbeitsteilung muss klar sein. Sie sind für das Äußere zuständig, der Direktor für das Innere.“

„Ich muss aber ein Vetorecht haben, wie die Bilder gehängt werden.“

„Kommt nicht in Frage. Sie bekommen Ihre Rampe und Ihre Spirale, Sweeney kriegt sein künstliches Licht und weiße Wände.“

„Nun ja, lassen Sie uns noch einmal darüber reden, wenn es soweit ist.“ Mehr ist heute für Frank nicht drin. Er setzt darauf, Harry überzeugen zu können, wenn der Rohbau erst einmal steht.

Nach dem Wochenende überarbeitet Frank nochmals den Feuerschutz und die Sicherheit. Die Kunst des Architekten besteht in dieser Phase darin, trotz Umplanung Mehrkosten zu vermeiden. Und Frank ist ein großer Künstler. Beim Zeichnen kichert er vor sich hin: „Das hätte sie gut und gerne fünfzigtausend Dollar mehr kosten können. Aber so habe ich ihnen zehntausend Dollar eingespart.“

Der Kampf um die Baugenehmigung lässt Frank mittlerweile an jeder Ecke Feinde vermuten. Als Peter Blake, ein Architekturkritiker, den er eigentlich als seinen Freund betrachtet, Mies van der Rohes neues Aquarium, das Farnsworth House, rundum aus Glas, hymnisch preist, wütet Frank in einem flammenden Artikel gegen den Internationalen Stil. Der sei ein schlimmer Kreuzzug, eine Manifestation des Totalitarismus. Jetzt klingt er schon wie seine Gegner, die Kommunistenfresser.

Zeit seines Lebens fühlt sich Wright trotz aller Erfolge nicht richtig anerkannt, weder bei seinen Kollegen noch bei den Architekturkritikern. Als Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe in die USA kommen und dort von der Presse gefeiert werden, hilft auch nicht, dass sie Wright als ihr großes Vorbild loben. Wright gilt als der „große alte Mann“, als einer von vorgestern, dabei fühlt er sich auch mit 85 noch frisch wie eh und je. Umso mehr freut ihn die Nachricht, dass die Academy of Arts and Letters ihn 1953 mit einer Goldmedaille auszeichnen will.

„Längst überfällig“, brummt er, als Gene ihm von der Ehrung berichtet, auf die er insgeheim seit Jahren gewartet hat.

Höflich fragen die Veranstalter in Taliesin an, welche Essenswünsche der Meister für die Veranstaltung hat. Deftige Hausmannskost, würde Frank antworten, hätte Gene die Anfrage ihm vorgelegt statt Olgivanna. Die schickt mit ihrem Faible für fettarme Ernährung die Anweisungen: „Ein Stück weißer Fisch, das nicht im, auf oder unter dem Feuer zubereitet werden soll, sondern darüber. Trocken, ohne Butter oder Soße oder sonst was. Eine gebackene Kartoffel. Trocken. Etwas Erbsen.“ Sie schließt mit den Worten: „Das Leben meines Mannes liegt in Ihren Händen.“

Cousin Bob, dessen Mitarbeitende über Wohl oder Wehe der Baugenehmigung entscheiden, lädt Wrights am Vorabend der Ehrung zu sich nach Hause. Beim Cocktail streiten die beiden Männer wie immer lustbetont.

„Bob, ich bin nun auch kein Springinsfeld mehr. Ich kann nicht mehr ewig warten. Warum bloß schießt du ständig quer?“ fragt Frank.

„Ich mag das Grundstück an der Fifth Avenue nicht. Nehmt doch das Rockefeller Grundstück, das wir uns damals angeschaut haben.“

„Damit kommst du jetzt. Mr. Guggenheim wollte an die Fifth Avenue, jetzt haben wir den ganzen Block dort gekauft. Wir wollen, dass du uns hilfst. Machst du das?“

„Ich will ehrlich sein, Frank. Ich persönlich mag das Museum nicht und alles, was darin ausgestellt ist, auch nicht, Frank“, antwortet Moses. „Das geht auch meinen Mitarbeitern so. Aber ich helfe gerne guten Freunden, und nur aus diesem Grund werde ich mich für euch einsetzen. Pass auf, ich mache dir einen Vorschlag. Du kennst doch Arthur Holden?“

„Den Architekten?“

„Genau der. Kannst du mit ihm?“

„Schon. Begabter Junge.“

„Arthur ist gut vernetzt in der Stadt, das bist du nicht. Er hat eine Architektenlizenz für New York, das hast du nicht.“

„Ich werde mir eine besorgen.“

„Es ist klüger, wenn du Arthur den Bauantrag einreichen lässt. Er soll für dich die Kastanien aus dem Feuer holen.“

Frank versteht. Er beauftragt seinen Kollegen Arthur Cort Holden, den Bauantrag genehmigungsfähig zu machen und ihn erneut einzureichen. Das schmälert sein Honorar, aber um Geld geht es Frank schon lange nicht mehr. Es geht um seine Vision.

Zum Galaempfang am nächsten Tag ist Smoking vorgeschrieben, der Preisträger erscheint im weißen Leinenanzug. Mögen sich alle als Pinguine verkleiden – er nicht.

Jovial begrüßt Frank seine alten Feinde. Leigh Hunt, den Kollegen aus Oak Park, der den Obermoralisten gegeben hat, als er Catherine verlassen hat. Zehn Jahre später hat er sich selbst scheiden lassen. Bronson Gamba, der in der Jury angedroht hat, Wright bekomme die Goldmedaille nur über seine Leiche. Gamba verlässt empört den Raum, als Frank huldvoll die Medaille entgegennimmt und zu einer kleinen Rede ansetzt, die wie immer eine Mischung aus Dankbarkeit, Humor und Vorwürfen ist, also grundehrlich.

„Mit jeder neuen Auszeichnung denke ich, das tut mir jetzt gut“, sagt Frank und blickt erst die Medaille, dann die Menschen in der ersten Reihe an. Da sitzen all die, die ihn jahrzehntelang übergangen und gemieden haben. „Für einen kurzen Moment fürchte ich, jetzt hat mich die Krankheit namens Bescheidenheit überfallen. Aber das ist nicht der Fall. Im Gegenteil. Ein Schatten fällt immer wieder neu auf mich und überdeckt meine angeborene Arroganz. Architekten sind Poeten, Künstler. Aber in Amerika landest du damit automatisch im Hinterhof. Du bist ausgeschlossen, und die Prozession zieht ohne dich weiter. Hier hat nun eine Prozession haltgemacht und mich eingeladen. Man ist eben nie zu alt, um sich über Anerkennung und Beifall seiner Kollegen zu freuen. Von fast allen großen Nationen der Welt sind mir Ehrungen zuteilgeworden. In meinem Heimatland haben sie länger auf sich warten lassen. Hier ist nun endlich eine. Das ist schön, in der Tat.“

Das Wort „danke“ kommt ihm nicht über die Lippen. Milde lächelnd nimmt er die Glückwünsche seiner Kollegen entgegen.

„Hello Dick“, begrüßt er seinen alten Schüler Richard Neutra, „wie sind Sie mit Miss Rand zurechtgekommen?“ Ayn Rand hat inzwischen in Kalifornien das Haus von Josef von Sternberg erworben, das Neutra geplant hat und das er jetzt umbauen soll.

Neutra lächelt gequält.

„Kein gutes Thema, Frank. Reden wir von was anderem. Haben Sie schon gehört, Rudolph geht es nicht gut.“

Rudolph Schindler und Richard Neutra, seine beiden Wiener Schüler, haben vor dreißig Jahren für Frank die Bauleitung beim Hollyhock House in Los Angeles übernommen. Zu Franks Kummer sind sie an der Westküste hängengeblieben und zu den Glass-Box-Boys übergelaufen.

„Was hat er?“ fragt Frank.

„Krebs im Endstadium.“

Jetzt sterben schon meine Schüler, denkt Frank, als er sich zum Dinner hinsetzt. Missmutig betrachtet er den gedünsteten Fisch. „Können Sie mir dazu noch eine schöne Béarnaise machen?“

Nach dem Abendessen macht Philip Johnson, inzwischen selbst ein berühmter Architekt, ihm seine Aufwartung. Er hat noch vor Mies ein rundum verglastes Haus für sich selbst gebaut, bei dem niemand weiß, wo fängt das Innere an und wo hört das Äußere auf. Frank hat Johnson nie verziehen, dass er ihn immer nur als Vorläufer der Moderne bezeichnet hat, als Meister von Ideen, die über vierzig Jahre alt sind.

„Mr. Wright, herzlichen Glückwunsch zu der längst verdienten Auszeichnung.“

Auf diesen Moment hat Frank seit Jahren gewartet. Er legt langsam die Serviette zur Seite und steht auf. Johnson ist einen halben Kopf größer als er. Mit seiner Halbglatze und der runden Hornbrille sieht er aus wie ein jüngerer Bruder von Gropius, mit dem er auch die Vorliebe für die albernen Fliegen teilt. Johnson prägte vor zwanzig Jahren den Begriff Internationaler Stil. Auch das hat Frank nicht vergessen.

Um die beiden herum verstummen die Gespräche. Die Fehde zwischen den beiden Männern ist seit Jahren bekannt.

„Phil, ich dachte, Sie seien verstorben“, beginnt Frank das Gespräch.

„Wie Sie sehen, keineswegs.“

Frank gluckst. „Klein-Philip, jetzt erwachsen, ein Architekt. Und baut tatsächlich Häuser, in die es reinregnet.“

Mit soviel Häme und Verbitterung hat Johnson nicht gerechnet. Er schaut verlegen auf seine Füße.

„Sie haben sicherlich gehört, dass ich gerade dabei bin, zusammen mit Mies das Seagram’s Building zu planen.“

Und wie Frank das Projekt kennt. Als er vor wenigen Monaten zum ersten Mal von den Plänen der kanadischen Whisky-Distillerie gehört hat, ihre Unternehmenszentrale in New York zu bauen, hat er sogleich an Samuel Bronfman, den Seagram’s-Chef, geschrieben und großzügig angeboten, für Seagram zu bauen, und zwar das höchste Gebäude der Welt. Er ließ nicht unerwähnt, was für eine großartige Werbung dies wäre, sicherlich eine Million Dollar wert. Bronfman, damals Mitte sechzig, lehnte dankend ab. „Ich möchte nicht so bald vor meinem Schöpfer stehen.“

Nun also wird Johnson gemeinsam mit Mies das Seagram’s bauen. Wieder so eine Kränkung, die er sich natürlich nicht anmerken lassen darf.

„Oh gewiss, das Whisky-Gebäude, ich weiß“, sagt Frank. „Jeder muss wissen, was er tut.“

Die Umsitzenden amüsieren sich, Philip Johnson verabschiedet sich schnell. Frank taucht gutgelaunt ein Stück Keks in seinen Kaffee und widmet sich wieder seinen Nachbarn. Was für eine gelungene Veranstaltung.

Im Plaza schreibt er noch am selben Abend an seinen alten Schüler Rudolph Schindler. „Welcher Ehrgeiz auch immer uns auseinanderbrachte, die alten Bande halten, und es tut mir leid, dass mein einstiger Helfer leiden muss. Mein Mitgefühl ist bei Ihnen, um Ihnen zu sagen, ich denke gerne an Ihr stetes Lächeln und Ihren lebhaften Witz zurück.“

Der Brief erreicht Schindler gerade noch rechtzeitig, schreibt Pauline, Schindlers Witwe, zurück. „Er hat viele Briefe und Botschaften erhalten in seinen letzten Wochen. Ihr Brief hat ihn am meisten und tiefsten erfreut.“

© Frank Peterschröder/Schüco International KG, Haus Kemper, Wuppertal

MEETS RICHARD NEUTRA

GLAMOUR, BEGEHRLICHKEIT UND KULTURELLER GEWINN

von Lilian Pfaff

Warum verkauft sich ein Haus von Richard Neutra besser als eines von Rudolph Schindler? Warum erzielen Häuser von John Lautner höhere Preise als die von Richard Neutra? Warum sind die Häuser von Frank Lloyd Wright am teuersten? Die Druckman-Residence in den Hollywood Hills, die drei Jahre nach ihrer Fertigstellung einen Pool erhielt, ist ein Beispiel für die strategische Marktsteigerung von Wohnimmobilien in den USA : In einer Anzeige der Immobilienmakler in der *LA Times* von 1967 wurde das 1941 von dem kalifornischen Architekten Rudolph Schindler errichtete Haus als „Richard-Neutra-Haus“ bezeichnet. Dies kann auf eine Verwechslung der beiden österreichischen Architekten zurückzuführen sein oder darauf, dass Neutra zu diesem Zeitpunkt bereits eine größere öffentliche Bekanntheit genoss als Schindler. Es entstand die Geschichte, versehentlich oder absichtlich, dass zumindest der Pool Neutra zuzuschreiben sei – und nicht das gesamte Gebäude. Die organisch-ovale Form des Pools wurde dabei bewusst als Kontrast zu Schindlers streng orthogonaler Architektursprache interpretiert – auch vor dem Hintergrund des persönlichen Zerwürfnisses zwischen den beiden Architekten.

Richard Neutra gehörte zu den Architekten der Moderne, die sich bewusst sehr gezielt und geschickt selbst vermarktet haben. Er formte sein eigenes Image – eines, das bis heute dazu beiträgt, dass seine Häuser besonders begehrenswert sind. Es ging ihm vor allem darum, öffentliche Aufmerksamkeit zu erzeugen. Als zweiter Architekt nach Frank Lloyd Wright erschien er 1949 auf dem Cover des *Time Magazine.* Das Titelbild zeigt Richard Neutra mit wilden Haaren vor einer Sonne, deren Strahlen die Baupläne gleich einem Kamerascheinwerfer beleuchten. Darunter die Bildunterschrift: „ARCHITECT RICHARD NEUTRA – What will the neighbours think?“

Wie schon bei den 1923/24 in Berlin-Zehlendorf entstandenen Villen spielte der Auftraggeber für Richard Neutra immer eine zentrale Rolle. Mit Adolf Sommerfeld in Berlin, der bereits Bauhaus-Musterhäuser finanziert hatte, traf er dann auf einen Inund Bauherrn, der selbst auch vestor auf öffentliche Wirkung bedacht war. Bekens- dass Neutra bewert ist in dem Zusammenhang, Häuser bereits 1932 als „Autor“ der vier galt, obwohl er zu dem Zeitpunkt formal noch Mitarbeiter im Büro des Architekten Erich Mendelsohn war.

Ein besonders gelungenes Beispiel für die symbiotische Zusammenarbeit von Architekt und Auftraggeber ist das Lovell Health House. Der Arzt und unkonventionelle Gesundheitsenthusiast Mr. Philip Lovell, der regelmäßig ein Editorial für die *Los Angeles Times* verfasste, wollte ein Haus, das seine Vorstellungen vom gesunden Leben – Luft, Sonne, Licht – widerspiegeln sollte. Nach der Fertigstellung des Hauses 1927 wurde es der Öffentlichkeit als „Modellhaus“ zugänglich gemacht. Das bescherte Richard Neutra seine breite Publicity in Amerika. Die spektakuläre Erstellung einer Stahlskelettkonstruktion, als erste ihrer Art in Los Angeles für ein Wohnhaus, stach von Anfang an hervor und wurde als modern und zukunftsweisend gefeiert.

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit suchte Richard Neutra immer wieder die Nähe zu prominenten Persönlichkeiten und Hollywood-Größen, etwa zum Regisseur Josef von Sternberg, für den er 1935 ein Haus zur Unterbringung seiner Kunstsammlung fertigstellte. Kontakte zu österreichischen und deutschen Emigranten erwiesen sich dabei als sehr hilfreich. Bei Thomas Mann allerdings scheiterte die Kontaktaufnahme, da der Schriftsteller Neutras Vorgehen als „Gehabe“ verstand und nicht als dessen Auftraggeber öffentlich vermarktet werden wollte. Den Auftrag für das Wohnhaus der Familie Mann in Pacific Palisades erhielt schließlich der ebenfalls emigrierte deutsche Architekt Julius Ralph Davidson, was Neutra erzürnte und was er sinngemäß kommentierte mit der Frage ‚Warum sich mit weniger zufriedengeben, wenn man das Beste haben kann?‘

Ein weiterer Grund für Thomas Manns Entscheidung gegen Neutra war, dass er das Innere seines Hauses von einem anderen Designer gestalten lassen wollte – etwas, das Neutra unter keinen Umständen zugelassen hätte. Heute ist Neutra im renovierten Thomas-Mann-Haus in Pacific Palisades dennoch mit von ihm entworfenen Möbeln, wie dem Easy Chair Lovell von 1929, präsent.

Richard Neutra machte seinen Namen frühzeitig auch durch Publikationen bekannt. Mit seinem 1927 im Stuttgarter Verlag Julius Hoffmann erschienenen Buch *Wie baut Amerika?* galt er bereits als Vermittler zwischen Europa und Amerika, noch bevor er in Amerika selbst gebaut hatte. Seine Architekturkonzepte fasste er unter dem Begriff *Biorealismus* zusammen, womit der Einklang von Bau, Natur, Bewohnern und ihrer Psyche beschrieben wird. Schon früh erkannte er, dass Umgebung, Klima, Materialien und Natur zentrale Faktoren für das Bauen sind.

Besonders beliebt war Neutras Ansatz bei überwiegend nach Hollywood emigrierten Akteuren. Große Glasfassaden mit Schiebefenstern sorgten für die nahtlose Verbindung von innen nach außen, oft unterstützt durch die spektakulären *„spider legs“* . Die meist eingeschossigen, langgestreckten Häuser integrierten sich in die Natur und boten großzügige Ausblicke über die Hügel von Hollywood oder Silver Lake. Offene Grundrisse in Wohn- und Esszimmern, Spiegelflächen und Wasserbecken vergrößerten die Räume optisch.

Fotografie und die gezielte Inszenierung seiner Möbel in den Häusern waren wesentliche Mittel von Neutras Marketingstrategie. Dabei arbeitete er eng mit dem Architekturfotografen Julius Shulman zusammen. Sie kreierten ikonische Fotografien, die einen glamourösen Lifestyle verkörperten, wie auf den berühmten Fotos vom Kaufmann House in Palm Springs zu sehen ist.

In Kalifornien und in Europa sind vergleichsweise wenige architektonisch herausragende Häuser vorhanden, und diese Objekte werden inzwischen zunehmend gehandelt wie „Blue-Chips“ bei Kunstsammlern: Erstklassige Werke etablierter, renommierter Künstler, die aufgrund ihrer Bekanntheit und gleichzeitiger Knappheit eine beständige Nachfrage und Wertentwicklung genießen. In wirtschaftlich herausfordernden und volatilen Zeiten sind „Blue Chips“ ungewöhnlich und überdurchschnittlich stabil.

Für Häuser berühmter Architekten bedeutet das: Ein Neutra-Haus ist als solches erkennbar, ebenso ein Schindler-Haus, und es gibt nicht viele Exemplare. Der etablierte Wert macht das Haus somit zu einem Prestigeobjekt. Wer ein historisches Architekturjuwel erwirbt und restauriert, ist der Retter der historischen Substanz und schafft damit gleichzeitig kulturellen Mehrwert.

Historische Häuser sind zudem besonders attraktiv, weil sie heutzutage nicht mehr wie in der Vergangenheit gebaut werden dürfen. Ein Haus mit japanisch anmutender Holzkonstruktion, Einfachverglasung oder offenem Raumkonzept lässt sich beispielsweise nach den heutigen Bauregulationen nicht mehr realisieren. Solch historische Häuser von Architekten mit einem bekannten Namen erzielen in der Regel etwa 25 Prozent höhere Verkaufspreise als andere vergleichbare Häuser. Lage und Größe sind dabei aber auch weiterhin mit entscheidend.

In Kalifornien gibt es langfristige Programme zur Unterstützung von Renovierungen, auch von Gebäuden der Architekturmoderne, die im National Register of Historic Places eingetragen sind. Voraussetzung für die Genehmigung beabsichtigter Umbauten ist, dass sie von lizenzierten Handwerkern ausgeführt werden und dem Original treu bleiben. Veränderungen, die außerhalb des öffentlichen Blickfeldes liegen, werden teils toleriert. Innenräume wie Bäder und Küchen dürfen modernisiert werden, während wesentliche architektonische Elemente und charakteristische Details erhalten bleiben müssen.

Restaurierung als Strategie zur Wertsteigerung eines historischen Architektenhauses: fünf Regeln

01

Die Vorgeschichte zählt: Ähnlich wie bei Oldtimer-Autos sind die Geschichte und die technischen Details der Häuser entscheidend: Wie gut funktioniert noch alles, wie original ist es erhalten? Die Geschichte der ersten Besitzer und Auftraggeber ist ein wichtiger Teil der Atmosphäre eines Hauses. Aus archivierten Zeitungsartikeln, Baubewilligungen und den Archiven der Architekten lassen sich die zentralen Informationen rekonstruieren.

02

Dem Original treu bleiben: Spätere Anbauten müssen gegebenenfalls zurückgebaut werden, was den Grundriss verkleinert. Schwierig ist die Entscheidung, bis zu welchem Stadium zurückgebaut werden soll oder welche Elemente Vorrang haben. Das heißt, jeder Schritt der Renovation muss durchdacht und gründlich geprüft werden, jedes Projekt ist individuell.

03

Gesetzliche Vorgaben beachten: Renovationen müssen den Denkmalschutzgesetzen entsprechen. Auch wenn der Erhalt von Bädern und Küchen in diesen Bestimmungen nicht zwingend vorgeschrieben ist, sind vor allem Einbauschränke und andere charakteristische Elemente Teile des architektonischen Gesamtcharakters.

04

Energiesparende Maßnahmen, nur wenn nötig: Solaranlagen, Doppelverglasungen oder andere energiesparende Maßnahmen dürfen nur umgesetzt werden, wenn sie für den Erhalt des Bauwerks zwingend erforderlich sind.

05

Alte Materialien erhalten: Alte Materialien sollten nicht durch neue ersetzt werden. Man kann deswegen weniger von Renovation oder Restauration als vielmehr von Konservierung sprechen, ähnlich wie mit berühmten Gemälden umgegangen wird.



Dr. Lilian Pfaff *ist Immobilienmaklerin, Autorin und unterrichtet Architekturgeschichte an der Cal Poly Pomona und dem Otis College of Art and Design in Los Angeles. Seit sie 2007 nach Kalifornien gezogen ist, hat sich Lilian Pfaff auf den „California Modernism“ konzentriert, an Ausstellungen gearbeitet und mehrere Bücher veröffentlicht, u. a. über das Leben und Schaffen des deutsch-amerikanischen Architekten J. R. Davidson. www.moderncaliforniahouse.com*

Druckman-Residence, Hollywood Hills, Los Angeles © Sterling Reed

LEBEN MIT NEUTRA

von Tanja Müller

Mit seinem offenen Raumkonzept und dem Bezug zur Natur über die großen Glasfronten zitiert das Haus Kemper, zwischen 1962 und 1967 im Wuppertaler Ortsteil Ronsdorf geplant und gebaut, die amerikanischen Vorbilder seiner Zeit, die den visionären Architekten Richard Neutra einst weltberühmt machten. Die leicht überdimensionierten Dächer scheinen über dem Haus zu schweben – ein Beispiel für den kalifornischen Architekturtraum des Mid-Century par excellence. Die offene Wohnlandschaft fiel jedoch schon in den 1970er-Jahren rigorosen Umbauten zum Opfer. Die heutigen Eigentümer, Sarah und Manfred Hering, erwarben das Neutra-Haus 2016 und versetzten ihr neues Zuhause quasi in den Originalzustand – analog ihrer beruflichen Passion: Das Unternehmerpaar restauriert klassische Porsche 911 Automobile.

Heute leben Sarah und Manfred Hering hier Neutras Vision von der Weite des Raumes, vom lichtdurchfluteten, luftigen Ort der Rekreation in der Natur abseits der städtischen Hektik. „Man kommt hier wie durch ein Tor in eine andere Welt", sagt die Hausherrin und ergänzt: „Damit meine ich beides, die Architektur wie auch die Abgeschiedenheit hier." Die 39-Jährige nennt die Architekturikone der Moderne „unser Familienhaus". Und als solches hatte es der österreichisch-amerikanische Architekt damals für die Unternehmerfamilie Kemper auf dem gut 6.000 Quadratmeter großen weitläufigen Hanggrundstück geplant. Doch schon nach sieben Jahren zogen die Kempers aus, und ihr Nachfolger ließ das Haus bis zur Unkenntlichkeit umbauen. Das musste Richard Neutra nicht mehr erfahren, denn er starb am 16. April 1970, kurz nach seinem 78. Geburtstag, an einem Herzinfarkt während einer Vortragsreise, die ihn auch zu einem Besuch bei den Kempers geführt hatte.

„Die Seele des Hauses war komplett verloren gegangen. Es sah aus wie ein belgisches Landhotel in Beige und Braun", erinnert sich Sarah Hering an die erste Besichtigung der Villa. Zudem hatte der prominente Vorbesitzer die transparente, offene Architektur Neutras in einen echten Sicherheitstrakt verwandelt. „Unser Schlafzimmer war zugemauert", berichtet Hering, „dabei ist es so ein wunderbarer Raum, perfekt nach dem Sonnenstand ausgerichtet. Vom Bett aus blicke ich direkt auf das Wäldchen."

„Diese Lichtstimmung, die macht einfach das ganze Haus aus", schwärmt sie. Die Herings befreiten die Architektur von allen Umbausünden und stellten die ursprüngliche räumliche Aufteilung der 390 Quadratmeter Wohnfläche wieder her. Damals wie heute gilt der offene Wohnraum als Herzstück des Hauses. Mit opulenten Glasfronten öffnet er sich zur Gartenseite, lassen Schiebeelemente die Grenzen zwischen drinnen und draußen verschwimmen. Die drei in der Höhe gestaffelten Baukörper scheinen nur locker miteinander verbunden. Ihr Volumen löst die Transparenz der Fassade auf. Eine Pergola mit Neutras typischen Spinnenbeinen, den *spider legs*, und mit über die Fassade auskragenden, von Stützen abgefangenen Dachbalken verlängern den Wohnraum in die Landschaft. Die Küche mit den anschließenden Wirtschaftsräumen orientiert sich zum Innenhof und Birkenwald, während die privaten Rückzugsbereiche wie Schlafzimmer und Bäder in der ersten Etage liegen. Zur Auffahrt präsentiert sich das Haus Kemper eher reserviert.

Der Entwurf aus den frühen 1960er Jahren hat bis heute nichts von seiner Modernität eingebüßt. Zweifellos wäre Neutra auch heute der Architekt ihrer Wahl, sagt Sarah Hering. Lediglich das ehemalige Hallenbad wurde vom Unternehmerpaar einer neuen Nutzung zugeführt: „Wir brauchen keinen zwölf Meter langen Pool, der mehr Energie verbraucht als das Haupthaus." Aber er wurde konserviert, um ihn womöglich zu einem späteren Zeitpunkt wieder freilegen zu können. Die Schwimmbahnen sind Parkplätzen gewichen, auf denen das Ehepaar ihre schönsten Stücke der firmeneigenen 911er-Ausstellung präsentiert. Mit dem gleichen Anspruch, mit dem die Kult-Automobile in ihrer Manufaktur Early 911S originalgetreu instandgesetzt werden, gingen Sarah und Manfred Hering auch an die Sanierung der Neutra-Villa: Sie sichteten alte Pläne sowie Bilder aus der Bauzeit und besuchten das nahe gelegene Haus Pescher, das ebenfalls zum europäischen Spätwerk des Architekten gehört.

„Wir haben einfach alle Bücher gekauft, die es über ihn gibt", erzählt die Bauherrin. Dabei stießen sie auf das Fotoarchiv schmölz + huth. Der Architekturfotograf Karl Hugo Schmölz (1917–1986) hatte das Haus Kemper unmittelbar nach Fertigstellung ausführlich dokumentiert. „Also haben wir das Archiv gekauft, und ich habe nun noch einen Nebenjob, weil ich dieses jetzt verwalte", sagt sie. Denn das Fotoarchiv umfasst auch das Werk der Werbefotografin Walde Huth (1923–2011) mit teils ikonischen Modefotos von Dior bis Givenchy aus der Bauzeit des Neutra-Hauses.

Fünf Jahre lang saniert das Bauherrenpaar akribisch Raum für Raum. Es zieht mit den Hunden auf die Baustelle („Wir haben nur in einem Raum gewohnt, im jetzigen Kinderzimmer.") und erobert nach und nach die ursprüngliche Architektur zurück. Es legt vorsichtig Schicht um Schicht frei und rettet so die Wand zwischen Wohn- und Essbereich, die auf der einen Seite aus Palisanderholz und auf der anderen aus Esche besteht. Die Travertin-Böden, die drinnen und draußen miteinander verbinden, lässt es aufbereiten, ebenso wie die Lichtbänder. Noch erhaltene ursprüngliche Fenster dienen als Blaupause für die neu angefertigten Elemente, zum Beispiel für die manuelle Bedienung der Schiebefenster mit filigranen Griffen.

Die größte Herausforderung war, Neutras überdimensionale Glasflächen in einen energetisch zeitgemäßen Zustand zu überführen. Das ermöglichte eine Sonderkonstruktion von Alubau Puhlmann und Systemhersteller Schüco, die zudem die statischen Anforderungen an die großformatigen Glaselemente erfüllte. Eigens für sein wärmegedämmtes Schiebesystem entwickelte Schüco neue Verhakungs- sowie Mittelpunktprofile und fertigte spezielle Abdichtungsprofile aus dem 3D-Drucker. Zur Verriegelung der verschiebbaren Elemente mit den feststehenden Elementen der Villa integrierte man kontaktlose Stromüberträger in den schmalen Blendrahmen.

Sarah Hering: „Heute können wir selbst im Wohnzimmer das riesige Fenster aufschieben und dann fühlt es sich so an, als würde man draußen sein." Genauso wie es Richard Neutra einst gedacht hatte. Schließlich war sein erklärtes Ziel, das Haus zu öffnen, die Räume mit dem Garten zu verschmelzen, Mensch und Natur zu verbinden. In den flachen Wasserbecken, Neutras legendären *reflection pools*, spiegeln sich Himmel und Natur, wodurch sich das Haus optisch in den umgebenden Garten integriert.



Tanja Müller

Die Journalistin wohnt in Hamburg und betreibt das u. a. auf Architektur- und Designthemen spezialisierte Online-Magazin DesignIgel.

Haus Kemper, Wuppertal © Frank Peterschröder/
Schüco International KG, Portrait Tanja Müller (Privat)






Königliche
Porzellan-Manufaktur
Berlin
Handmade in Berlin
Since 1763
KPM-BERLIN.COM

Rabitz & Rabitz
presents

CASA CHROMA
HEYNE AT NEUTRA

meet
THE ARTIST
explore
THE HOUSE

30. APRIL – 3. MAI

Öffnungszeiten während des Gallery Weekend

Donnerstag, 30. April: 17:00 bis 21:00 Uhr
Freitag, 1. Mai: 12:00 – 21:00 Uhr
Samstag, 2. Mai: 12:00 – 21:00 Uhr
Sonntag, 3. Mai: 10:00 – 15:00 Uhr

Besucherinformationen

Haus Loewy
Onkel-Tom-Straße 87, 14169 Berlin

Anfahrt:
U-Bahn: U3 bis Station Onkel Toms Hütte (ca. 8 Min. Fußweg)
Bus: Linien 118 oder 622 bis Haltestelle Onkel-Tom-Straße

Aktuelle Informationen:
@heyneheyne | @yourberlinagent

Programm

Donnerstag, 30. April, 17:00 – 21:00 Uhr
ERÖFFNUNG & VERNISSAGE MEET THE ARTIST & EXPLORE THE HOUSE

Freitag, 1. Mai, 17:00 – 21:00 Uhr
CASA CHROMA – A Life Shaped by Neutra and Colour

Raum als Diskurs: Zwischen Architektur, künstlerischer Interpretation und gelebter Erfahrung.
Q&A mit Jürgen Nogai, Buch & Schudrowitz, Ester Bruzkus, Josh Gorell, Olin Roenpage und Peter Rabitz.

Samstag, 2. Mai, 18:00 Uhr
ARTIST TALK

Claudia Linzel im Gespräch mit Stefan Heyne:
„Die Wirklichkeit ist abstrakt – was sehen wir, wenn wir unsere Sichtweisen verändern?“
Im Anschluss signiert und personalisiert Stefan Heyne seine neue Edition „Motiv“.

Sonntag, 3. Mai, 11:00 Uhr
HAUSMUSIK – THE ART OF PIANO

Am Flügel: Elke Wolf

HO LEE FOOK
RANGE ROVER BritCars
Sawade Berlin Pralinen und Trüffel seit 1880
RABITZ & RABITZ PROPERTY